

UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE
Faculté des lettres et des sciences humaines
Département de philosophie et éthique appliquée

**La théorie de la coopération textuelle d'Umberto Eco
Vers une analyse sémiotique et herméneutique du texte narratif**

Par : Genevieve Dubord

Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université Sherbrooke
en vue de l'obtention du grade Philosophiae Doctor (Ph. D.)
Doctorat en philosophie pratique

11 janvier 2021

Membres du jury

Professeur Alain Létourneau
Directeur de recherche
Département de philosophie et d'éthique appliquée de l'Université de Sherbrooke

Professeur Francis Farrugia
Codirecteur de recherche
Département de sociologie et d'anthropologie de l'Université de Franche-Comté

Professeur Yves Bouchard
Rapporteur interne
Département de philosophie et d'éthique appliquée de l'Université de Sherbrooke

Professeure Marie-Hélène Desmeules
Rapporteur interne
Département de philosophie et d'éthique appliquée de l'Université de Sherbrooke

François Cooren
Rapporteur externe
Département de communication de l'Université de Montréal

Remerciements

La rédaction de cette thèse est l'aboutissement d'un parcours académique qui m'a permis de m'accomplir en tant que personne mais aussi en tant qu'enseignante en philosophie. Cette discipline est une passion qui ne cesse de grandir en moi au fil des années. La réflexion critique et rationnelle est un processus qui n'a jamais de fin et qui se renouvelle sans cesse. Son aspect multidisciplinaire est stimulant et permet d'enrichir notre sens de l'étonnement. C'est pour cette raison qu'il a été possible pour moi d'allier la philosophie et la littérature.

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Monsieur Alain Létourneau. Depuis le début de mes études en philosophie, il fût mon mentor. Avec patience et persévérance, il a toujours cru en moi. Sa rigueur et son intérêt pour les questions contemporaines m'ont toujours inspiré. Je le remercie pour cette belle complicité intellectuelle que j'apprécie grandement.

Deuxièmement, je tiens à remercier mon co-directeur de thèse, Monsieur Francis Farrugia, professeur émérite de sociologie et anthropologie à l'Université de Franche-Comté. Je suis reconnaissant de sa patience et de son respect. Son expertise en sociologie était indispensable pour éclairer les questions de sémiosis illimitée et d'encyclopédie d'Umberto Eco. Sa collaboration nous est chère.

Finalement, je remercie les autres membres du jury qui amènent une contribution essentielle à l'ensemble de la thèse grâce à leur expertise. Tout d'abord, Yves Bouchard, qui fut mon professeur tout au long de mes études universitaires en philosophie, est un atout incontournable pour tous les aspects de ma thèse qui touchent à la philosophie du langage, à la philosophie de l'esprit et à l'épistémologie. Sa rigueur et son objectivité me sont chères. Je remercie aussi, à l'interne, Marie-Hélène Desmeules pour sa contribution et son intérêt pour l'herméneutique. Je remercie, tout particulièrement, François Cooren du département de communication de l'Université de Montréal qui apporte une expertise non-négligeable en sémiotique et pour tout l'aspect social et communicationnel du langage.

Résumé

Le langage est un univers de signes à interpréter, mais existe-il des conditions au processus interprétatif? En tant qu'interprète, nous donnons un sens au langage écrit, parlé et non-verbal, aux symboles, aux œuvres d'art. Pour mener à bien l'entreprise d'interprétation, nous postulons le fait qu'un outil d'analyse peut s'avérer pertinent. Il existe le langage dans sa forme, sa structure discursive. D'autre part, il y a aussi le métalangage, ce qui n'est pas écrit mais suggéré par la structure du texte. La littérature offre des modèles d'analyse sémiotique qui permette de donner un sens à la forme du discours. Nous croyons qu'il est possible d'enrichir cette dernière avec une analyse herméneutique, et donc, philosophique. Notre mémoire, *Vers une analyse sémiotique et herméneutique du texte poétique* (2009) tentait de montrer en quoi la philosophie, et plus précisément l'herméneutique, pouvait contribuer à l'interprétation du poème. L'intérêt marqué pour la philosophie pratique, nous a amené à proposer un outil d'analyse sémiotique et herméneutique des textes poétiques. Le but était de répondre à certaines questions telles que : quel monde possible le poème propose-t-il? Comment le texte poétique nous aide à mieux comprendre l'homme et le monde? Nous désirions poursuivre cette réflexion et cette tâche en proposant un outil d'analyse, cette fois-ci, concernant les textes narratifs. Il nous fallait donc trouver un auteur qui s'intéresse autant à la structure du texte qu'à son contenu métalinguistique. Umberto Eco est le penseur qui correspond le plus à notre vision de l'interprétation : le processus interprétatif ne se limite pas à découvrir les intentions de l'auteur et n'est pas non plus un lieu d'interprétations libres et totalement subjectives de la part du lecteur. Sa nouveauté : les intentions du texte. L'objet de cette thèse doctorale est donc la proposition d'une analyse sémiotique et herméneutique des textes poétiques fondée sur la théorie de la coopération textuelle d'Umberto Eco. Les premiers chapitres servent de point de départ à la théorie d'Eco. Tout d'abord, Eco s'inscrit dans la lignée peircienne de la sémiotique, plus précisément, le processus de production et d'interprétation du signe au sein du processus sémiotique. C'est sur cette base qu'Eco va proposer, dans *Œuvre ouverte*, les premiers principes de sa théorie de la coopération textuelle. Eco affirme que, pour qu'une interprétation soit réussie, des conditions s'imposent. L'auteur doit être en mesure de produire une stratégie textuelle qui permette la coopération du lecteur. Cette stratégie est discursive et narrative. Elle se situe donc tant au niveau sémiotique qu'au niveau herméneutique. La première partie de la thèse sera consacrée à la théorie sémiotique d'Eco tandis que la seconde concernera sa théorie de la coopération textuelle. À partir de là, il sera possible de proposer une grille d'analyse sémiotique et herméneutique comprenant six étapes. Afin de valider la pertinence du modèle que peut offrir Eco, une application concrète sera réalisée sur le texte d'Albert Camus, *Noces*.

Concepts-clé : herméneutique ; sémiotique ; sémantique ; linguistique ; philosophie du langage ; structuralisme ; épistémologie ; sociologie ; psychologie ; anthropologie ; Barthes ; Saussure ; Peirce ; Morris ; Gadamer ; Hjelmslev ; Jakobson ; Greimas ; Kant.

ABSTRACT

Language is a universe of signs to be interpreted, but are there conditions for the interpretative process? As a performer, we give meaning to written, spoken and non-verbal language, symbols, works of art. To carry out the interpretation business, we postulate that an analytical tool may be relevant. There is language in its form, its discursive structure. On the other hand, there is also the metalanguage, which is not written but suggested by the structure of the text. The literature offers models of semiotic analysis that make it possible to give meaning to the form of speech. We believe that it is possible to enrich the latter with a hermeneutical, and therefore, philosophical analysis. Our thesis, *Towards a Semiotic and Hermeneutical Analysis of the Poetic Text* (2009) attempted to show how philosophy, and more precisely hermeneutics, could contribute to the interpretation of the poem. The marked interest in practical philosophy has led us to propose a tool for the semiotic and hermeneutical analysis of poetic texts. The aim was to answer certain questions such as: what possible world does the poem offer? How does the poetic text help us better understand man and the world? We wanted to continue this reflection and this task by proposing an analysis tool, this time concerning the narrative texts. We therefore had to find an author who was as interested in the structure of the text as in its metalinguistic content. Umberto Eco is the thinker who most closely matches our vision of interpretation: the interpretative process is not limited to discovering the author's intentions and is not either a place of free and totally subjective interpretations of the form from the reader. Its novelty: the intentions of the text. The object of this doctoral thesis is therefore the proposal for a semiotic and hermeneutical analysis of poetic texts based on the theory of textual cooperation of Umberto Eco. The first chapters serve as a starting point for Eco theory. First of all, Eco fits into the Peircian lineage of semiotics, more precisely, the process of production and interpretation of the sign within the semiotic process. It is on this basis that Eco will propose, in the Open Work, the first principles of his theory of textual cooperation. Eco says that for an interpretation to be successful, there are conditions. The author must be able to produce a textual strategy that allows the reader to cooperate. This strategy is discursive and narrative. It is therefore located both at the semiotic level and at the hermeneutical level. The first part of the thesis will be devoted to the semiotic theory of Eco while the second will concern his theory of textual cooperation. From there, it will be possible to propose a semiotic and hermeneutical analysis grid comprising six steps. In order to validate the relevance of the model that Eco can offer, a concrete application will be carried out on the text of Albert Camus, *Noces*.

Key concepts: hermeneutics; semiotics; semantics; linguistic; philosophy of language; structuralism; epistemology; sociology; psychology; anthropology; Barthes; Saussure; Peirce; Morris; Gadamer; Hjelmslev; Jakobson; Greimas; Kant.

Table des matières

Remerciements.....	3
RÉSUMÉ.....	Erreur ! Signet non défini.
ABSTRACT	5
Introduction	11
Chapitre 1 : Biographie intellectuelle d'Eco	38
1- Informations générales.....	38
2- Ses essais sur la sémiotique et sur la coopération textuelle.....	39
3- Ses romans.....	46
4- Ses autres œuvres et publications.....	47
Chapitre 2 : La théorie sémiotique de Peirce.....	49
1- Le pragmatisme ou le réalisme « vague ».....	54
2- Le processus sémiotique.....	61
2.1 La phanéropscopie : la théorie des catégories.....	61
2.2 Un modèle triadique	64
3- La sémiotic illimitée.....	66
4- Les modalités du signe.....	70
Chapitre 3 : <i>L'œuvre ouverte</i> : un point de départ pour une réflexion sur le signe et son interprétation	79
1- De l'art traditionnel à l'art contemporain	81
2- Les théories esthétiques et la subjectivité humaine	86
3- L'interprétation des œuvres d'art « ambiguës » : une redéfinition de l'esthétique contemporaine	95
3.1 Esthétique vs poétique	95
3.2 Une approche multidisciplinaire	97
A) L'expérience esthétique : une transaction entre le sujet et le stimulus	97
B) La théorie de l'information, la phénoménologie et la psychologie : des outils intéressants pour une nouvelle esthétique	101
C) L'influence culturelle et scientifique dans le processus de création des œuvres d'art contemporaines	110
4- Des limites à l'interprétation? La structure de l'œuvre ouverte : comment éviter l'incompréhension?	113
5- Une application de la nouvelle esthétique par Eco : Joyce	118
6- Conclusion	125

Chapitre 4 : Vers une sémiotique non-référentielle	129
1- Sémiosi, encyclopédie et dictionnaire	133
2- La question du référent.....	134
3- Une définition du signe.....	153
3.1 <i>Survol historique et critique des théories sur le signe.....</i>	<i>153</i>
3.2 <i>Le code</i>	<i>158</i>
3.3 <i>Quels types de signaux doit-on considérer comme des signes?</i>	<i>167</i>
3.4 <i>Le Système Sémantique Global</i>	<i>186</i>
4- La question du signifié	202
5- La métaphore et le symbole	213
6- Les types de modalités productrices de signes	220
7- Quelques champs d'application de la sémiotique d'Eco	225
7.1 <i>Le cinéma</i>	<i>225</i>
7.2 <i>La peinture contemporaine.....</i>	<i>227</i>
7.3 <i>Les affiches publicitaires</i>	<i>227</i>
8- Conclusion.....	229
Chapitre 5 : La théorie herméneutique d'Eco : la coopération textuelle au sein de la sémiotique illimitée	233
1- La sémiotique textuelle : première et seconde génération	242
2- Théories de l'interprétation : le 20^{ième} siècle, un changement de paradigme	248
3- Une théorie de la coopération textuelle fondée sur la sémiotique illimitée de Peirce ..	254
4- La coopération textuelle et ses limites.....	258
5- Un modèle idéal	271
6- Les niveaux de coopération textuelle	275
6.1 <i>Manifestation linéaire</i>	<i>277</i>
6.2 <i>Circonstances d'énonciation</i>	<i>278</i>
6.3 <i>Extensions parenthésisées.....</i>	<i>281</i>
6.4 <i>L'encyclopédie.....</i>	<i>285</i>
6.5 <i>Dictionnaire de base.....</i>	<i>286</i>
6.6 <i>Règles de co-référence</i>	<i>286</i>
6.7 <i>Sélections contextuelles et circonstanciées</i>	<i>287</i>
6.8 <i>Hypercodage rhétorique et stylistique.....</i>	<i>289</i>
6.9 <i>Inférences de scénarios communs</i>	<i>290</i>

6.10 Inférence de scénarios intertextuels	291
6.11 Hypercodage idéologique.....	294
7- Les structures discursives	294
8- Les structures narratives	300
9- Prévisions et promenades inférentielle	311
10-Structure de mondes	316
11-Structures actanciennes	325
12-Application 1 : <i>Le marchand de dent</i>	336
13-Application 2 : <i>Un drame bien parisien</i>	341
14-Proposition d'un modèle d'analyse sémiotique et herméneutique fondé sur la théorie de la coopération textuelle d'Eco	346
Chapitre 6 : Application du modèle de coopération textuelle d'Eco	356
Noces d'Albert Camus	356
1- Étape 1 : Construire un répertoire de signes : Établir une biographie « intellectuelle » de Camus	357
1.1 Biographie, scolarité, publications et influences	360
1.1 Le cœur de sa pensée.....	369
2- La sémiotique intentionnelle : Quels sont les buts principaux de <i>Noces</i> ?	375
2.2 Chronologie des œuvres camusiennes	379
3- Quels sont les éléments que Camus a choisis pour construire sa stratégie discursive de <i>Noces</i> ?	382
3.1 Le contexte d'énonciation et les caractéristiques du lyrisme	386
3.2 La fonction référentielle	394
4-Stratégie prévisionnelle du lecteur: quel(s) monde(s) possible(s) <i>Noces</i> propose-t-il?.	403
4.2 De <i>Noces</i> à <i>Tipasa</i> à <i>Retour à Tipasa</i>	407
A)Monde possible 1 : <i>L'athéisme permet l'union de l'homme et du monde</i>	408
B)Monde possible 2 : <i>Accepter la finitude de l'homme : la mort.</i>	413
C)Monde possible 3 : <i>La « sensualité » permet une meilleure union de l'homme et du monde</i>	416
D)Monde possible 4 : <i>L'homme révolté en application</i>	418
2.4 Conclusion sur les mondes possibles et les niveaux de coopération textuelle.....	423
4- En quoi peut consister la « promenade inférentielle » du lecteur de <i>Noces</i> ?	425
5- Quel est le degré d'ouverture de <i>Noces</i> ?	426
6.1 Camus est-il un Auteur Modèle?	426

6.2 <i>Quel serait le Lecteur Modèle de Noces?</i>	427
6.3 <i>Noces est-il un texte ouvert?</i>	428
Conclusion	430
Bibliographie	437

Introduction

La présente dissertation doctorale se situe en continuité avec des travaux de recherche menés antérieurement. Dans notre parcours universitaire, l'herméneutique a toujours été un domaine privilégié, et spécifiquement l'herméneutique philosophique contemporaine. Dans notre mémoire de maîtrise, intitulé *Vers une analyse sémiotique et herméneutique du texte poétique* (2009), l'intérêt portait sur l'herméneutique contemporaine mais, plus particulièrement, sur les textes poétiques. Comme le titre l'indique, nous avons proposé l'idée qu'une bonne analyse herméneutique du poème devait, *a priori*, être fondée sur une analyse structurale. L'analyse sémiotique est très technique, elle concerne le sens littéral, le sens au premier degré. Pour ce faire, nous avons utilisé la méthodologie d'Yvonne Léon, professeure de littérature en France, présentée dans son œuvre : *Analyse de textes courts et de poèmes* (1986). Sa méthode s'inspire de Greimas et Jakobson, auteurs également utilisés dans le mémoire. Après avoir analysé, sémiotiquement, certains poèmes d'Émile Nelligan et Guillaume Apollinaire, nous avons obtenu des résultats intéressants mais limités à la structure, aux figures de style, aux symboles récurrents. Il fallait aller plus loin s'il faut penser que le langage est certes un outil technique pour communiquer mais qu'il va bien au-delà, étant omniprésent dans la réalité humaine. L'homme utilise le langage de diverses façons, pas seulement pour expliquer ou poser des questions d'ordre utilitaire. Nous incluons dans le terme « langage » : le langage non-verbal, la musique, les œuvres d'art, l'architecture, les symboles, bref, toute production humaine qui veut signifier quelque chose, qui veut passer un message. Au-delà de la forme du langage, de sa structure, il y a des significances qui peuvent nous renseigner sur la nature humaine et son rapport au monde. En choisissant la

poésie, lieu par excellence de la métaphore et de l'interprétation au second degré, nous voulions démontrer qu'il y a plus que la forme et la technique. La forme poétique est un médium qui permet de véhiculer des sentiments, des rêves, des espoirs humains. Une manière de rendre concrètes des pensées abstraites. Comment mettre au jour ces éléments abstraits? Par une analyse herméneutique. Les éléments issus de l'analyse sémiotique constituent une base solide de référence. Ils encadrent l'analyse car ils permettent de situer le courant littéraire à l'intérieur duquel se situe l'auteur, son contexte historique, son style d'écriture, sa stratégie discursive. Par les choix qu'il fait, l'auteur oriente l'interprétation des structures narratives par le lecteur. Éléments objectifs car on ne peut les interpréter n'importe comment. Je ne pourrais, par exemple et librement, affirmer que Rimbaud fait partie du courant littéraire surréaliste. Ce courant comprend des œuvres qui se produisent à partir de l'inconscient, de l'automatisme et du rêve. L'auteur n'est donc pas soumis au contrôle de la raison. Ce n'est pas le cas chez Rimbaud. Oui il prétend à une liberté d'expression sans barrière rationnelle mais il est à la recherche de vérités. Les symboles signifient quelque chose au-delà de leur sens littéral et possèdent des connexions entre eux qui permettent d'approfondir la connaissance du monde et de l'homme. À titre d'exemple, le mot « colombe » peut évoquer l'oiseau qui renvoie à la liberté. Derrière les symboles, il existe un mystère que la raison ne peut appréhender tel quel. La poésie, par exemple, à travers ses figures de style, joue avec les mots afin de dégager un message, mais il n'y a rien de téléguédé ici. Dans son poème *Le bateau ivre* (1871), Rimbaud semble faire référence à l'innocence, à la pureté de l'enfance, aux jeux enfantins : « Un enfant accroupi plein de tristesse », « Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles/Les ayant cloués nus aux poteaux de couleur ». Selon des caractéristiques spécifiques, Rimbaud est classé

dans le courant symboliste et non dans le surréalisme. Ainsi, nous pouvons affirmer que l'analyse sémiotique assure au lecteur une prise objective sur laquelle il pourra construire son analyse herméneutique à l'aide de questions telles que : À quelles expériences de sentiments le poème renvoie-t-il, y a-t-il des équivalents de ceci dans le monde vécu ? et à la lumière de la lecture du poème, comment caractériser notre monde ? Plusieurs sémioticiens et herméneutes ont fait valoir le rôle du questionnement dans l'interprétation, notamment Gadamer, Létourneau, Meyer ; leurs travaux nous ont inspiré. Nous avons proposé, dans notre mémoire, un outil d'analyse. Première étape, les questions sémiotiques, seconde étape, les questions herméneutiques. À la lumière des résultats des deux étapes, il est possible de produire une conclusion globale. Pourquoi une grille d'analyse ? Pour structurer le travail, pour offrir une méthodologie pratique. Il en va de même pour tout type d'interprétation, pas seulement les poèmes incluant les textes narratifs. Il s'agit donc ici de poursuivre la réflexion mais cette fois en ayant en vue les textes narratifs. Notre premier constat est qu'une analyse sémiotique est, à elle seule trop rigide et technique et qu'une analyse uniquement herméneutique est trop vague et incertaine. Sans oublier que l'une et l'autre présentent des postulats différents. Nous pourrions dire que la sémiotique s'inspire, ou dérive, de la linguistique qui est l'étude scientifique du langage. Pour sa part, la sémiotique est l'étude des signes et de leur signification. La linguistique tente d'expliquer le fonctionnement d'une langue. Cette dernière est constituée de signes qui doivent être interprétés par l'interlocuteur. C'est ici que la sémiotique entre en ligne de compte : qu'est-ce qu'un signe ? quelle est l'unité minimale qui constitue un signe ? qu'est-ce qu'un système de signes ? comment fonctionne-t-il ? Ferdinand de Saussure (1857-1913), un linguiste suisse, a grandement contribué à la linguistique et amorcé la réflexion

sémiologique avec son *Cours de linguistique générale* (1916). Pour Saussure, seuls les éléments du langage parlé peuvent être considérés comme des signes. Ceux-ci font partie d'une structure, la langue X. Il s'agit donc d'un système plutôt fermé qui n'ouvre pas la voie à plusieurs interprétations possibles. Il s'agit d'une approche dite « du dictionnaire », à tendance littérale. Sans négliger l'apport théorique du linguiste dans l'étude de la linguistique, nous croyons qu'il existe des conditions à l'interprétation qui se situent hors du langage et qui viennent influencer l'interprétation : la culture, l'histoire, l'époque et l'idéologie propre à l'interprète. Ici nous parlons d'une approche, non pas du dictionnaire, mais de l'encyclopédie. Cette tendance ne nie pas le dictionnaire et la forme de la langue mais croit qu'il y a plus : les éléments métalinguistiques que nous venons d'énumérer.

Outre l'approche saussurienne, il y a l'approche peircienne. Charles Sanders Peirce (1839-1914) est un sémioticien américain, père du pragmatisme, qui a développé une théorie sémiotique qui stipule que le système de signes d'une langue fait partie d'un tout qui prend en compte l'ensemble des signifiants produites par l'homme : la sémiosi illimitée. Nous avons consacré un chapitre entier de la thèse sur la théorie de Peirce, mais pour le moment, retenons que le penseur, notamment dans la relecture qu'en fait Umberto Eco, considère l'approche du dictionnaire importante, mais croit qu'elle est insuffisante pour saisir l'ensemble du phénomène interprétatif. Cette considération est déduite, ou inspirée, de la position de Peirce sur la sémiosi illimitée. En effet, selon lui, pour comprendre le phénomène de la production et de l'interprétation des signes, il faut prendre en compte l'histoire de l'homme, l'ensemble des discours qu'il a produit. Les signifiants que je produis dans le présent sont inscrites dans un tout. Si je lis *La République* de Platon, je dois considérer l'époque de production et les interprétations qui ont été faites jusqu'à

maintenant. Ma propre interprétation, comme celle de tout interprète, vient enrichir les interprétations qui ont été produites par le passé. Je contribue ainsi à la sémiotique. Elle est illimitée selon Eco car, dans le futur, de nouvelles interprétations viendront éclairer l'œuvre. L'approche peircienne d'Eco considère donc le discours tel quel, les circonstances d'énonciation, les liens intertextuels, la culture et l'histoire des interprètes. Avec Eco, l'approche peircienne de la sémiotique semble pertinente pour faire sens, interpréter les œuvres. C'est donc sous cet angle que nous bâtissons la première partie de notre grille d'analyse des textes narratifs. *En combinant l'analyse sémiotique d'Eco et l'analyse herméneutique, nous allons chercher des éléments objectifs qui guident l'interprétation herméneutique plus large.*

Avant d'écrire cette thèse, nous avions ces idées en tête mais n'avions pas encore trouvé la théorie qui répondait, de manière détaillée et approfondie, à l'aspect sémiotique et herméneutique de l'interprétation. Nous cherchions aussi une approche qui propose des outils d'analyse. Lors de nos recherches, nous avons découvert les essais d'Umberto Eco. Nous avons constaté qu'il répondait très bien à notre vision du processus interprétatif. En effet, ses œuvres traitent aussi bien de la sémiotique que de l'interprétation et proposent des applications pratiques. De plus, Eco est clairement dans la lignée peircienne. Nous le verrons à maintes reprises tout au long de la thèse. Eco croit à l'importance d'une interprétation de type dictionnaire mais celle-ci doit être augmentée par une interprétation de type encyclopédie. Pour saisir le processus sémiotique, il est indispensable de ne pas se limiter à la forme littéraire du texte. Il faut saisir le phénomène dans une perspective culturelle et historique. Ce sont des individus qui possèdent une histoire dans une culture particulière qui produisent des discours. Du même coup, ce sont

des lecteurs avec une histoire donnée dans une certaine culture qui interprètent ces discours. Pour Eco, mettre de côté l'aspect relationnel et dynamique du processus de production et d'interprétation des textes narratifs, c'est réduire leurs champs sémantiques à des mots bien définis tout en les dépossédant de l'histoire des hommes qui les ont produits. C'est pour cette raison que l'ensemble de ses théories sémiotiques et de l'interprétation d'Eco doivent être comprises dans l'optique de la sémiosi illimitée de Peirce. Notons qu'Eco ne qualifie pas sa théorie de l'interprétation d'« herméneutique ». Il la nomme : théorie des niveaux de coopération textuelle. Par respect pour l'auteur, nous ne nommerons pas sa théorie « herméneutique » mais nous allons plutôt tenter de voir quel est son potentiel herméneutique, déceler sa portée herméneutique. Nous allons donc parler de la théorie de l'interprétation d'Eco ou de sa théorie de la coopération textuelle. Pourquoi Eco n'utilise pas le terme herméneutique pour parler de sa théorie? Il est certain que ses essais se différencient des autres théories de l'époque. Alors que certains prônent une interprétation « objective » fondée sur les intentions de l'auteur, les autres cherchent à proposer une interprétation « subjective » fondée sur les intentions du lecteur. Il s'agit du vieux débat objectif/subjectif. Avec une approche saussurienne, les intentions du lecteur n'ont aucune place. L'interprétation est un travail intellectuel dont le but est de mettre au jour les éléments objectifs du texte (structure, intentions de l'auteur).

Qu'en est-il plus précisément en fait d'herméneutique philosophique ? Dès l'Antiquité, les penseurs grecs se sont penchés sur le phénomène de l'interprétation selon deux axes différents : le sacré et la logique. L'herméneutique « sacrée » a pour but de donner un sens aux mythes, aux écrits ou aux symboles religieux. L'herméneutique « logique », pour sa part, tente de comprendre comment l'homme donne un sens à un mot, une phrase, un texte. En effet, Aristote, avait proposé un traité sur l'interprétation. Son approche est fondée sur des règles logiques, d'un point de vue sémantique, qui permettent le phénomène interprétatif : proposition simple, complexe, discours, le nom, les contraires... Du Moyen-Âge au milieu du XIXème siècle, l'herméneutique est majoritairement sacrée. Que l'on pense au judaïsme et à la kabbale, à l'exégèse chrétienne qui cherche à analyser les textes bibliques, entre autres, afin de leur donner un sens et mieux comprendre le message. Toutefois, l'herméneutique « logique » a toujours existé en toile de fond. À l'époque médiévale, ce sont les moines latins qui traduisent les écrits des Grecs anciens. Il n'y avait pas, à proprement parler, de traducteur grec ancien/latin. À la Renaissance, avec les humanistes et les rationalistes, il y a un désir de percevoir le texte dans sa littéralité, et ce, indépendamment du sens religieux : ce sont les débuts de la philologie. Avec la Modernité, on veut étendre les pouvoirs de la raison à tous les domaines incluant la traduction. C'est pour cette raison que l'on exige une traduction littérale des textes grecs afin de pouvoir les lire avec le plus de fidélité possible. Par exemple, l'humaniste français Guillaume Budé (1467-1540), est un érudit dans plusieurs domaines notamment comme helléniste. Il a traduit plusieurs ouvrages grecs en latin, dont les écrits de Plutarque. À titre d'introduction, suivra un survol des principales théories herméneutiques contemporaines afin de situer notre axe de recherche sans aller en

profondeur dans les théories présentées. Premièrement, c'est le rôle des chapitres de la thèse et, deuxièmement, Eco le fait dans ses essais et nous aurons comme tâche de les mettre au jour.

Tout d'abord, la naissance de l'herméneutique philosophique contemporaine peut être attribuée à Schleiermacher. Friedrich Schleiermacher (1768-1834) est un théologien protestant et un philosophe allemand. Il a voulu proposer une herméneutique en tant qu'art à part entière. Il s'intéressait aux problèmes liés à l'interprétation tels que la traduction et la critique littéraire. Il s'est aussi penché sur l'interprétation des textes bibliques mais d'un point de vue pratique et critique. Schleiermacher ne croit pas que l'on puisse qualifier l'herméneutique de science car il admet que la compréhension est une tâche infinie et incomplète. L'auteur n'est pas là pour nous donner ses intentions, il existe un historique d'interprétations préalables, un contexte de lecture qui est attribuable à la culture et à l'époque du lecteur. Ainsi, si l'herméneutique n'est pas une science, elle peut être un art avec des notions et des règles qui lui sont propres. C'est dans ses *Leçons sur l'herméneutique* (1804-1830) que Schleiermacher propose deux aspects du phénomène interprétatif qui se complètent : l'aspect grammatical et l'aspect technique. Mais il souligne le phénomène du cercle herméneutique (notion reprise ensuite par Dilthey) : pour comprendre un texte, le lecteur doit avoir compris l'œuvre en tant que totalité mais pour comprendre l'œuvre il faut comprendre le texte en ses composantes. Bref, Schleiermacher n'a pas écrit d'autres essais complets sur l'herméneutique autre que ses *Leçons*. Il a tout de même posé les bases de l'herméneutique contemporaine en s'intéressant aux intentions de l'auteur et du lecteur et à l'aspect grammatical et technique du processus interprétatif. Cette

théorie n'offre pas de méthodologie ni de notions approfondies. Il faut néanmoins saluer son désir d'une herméneutique philosophique qui se distingue de l'herméneutique sacrée.

Un autre philosophe est considéré comme l'un des fondateurs de l'herméneutique philosophique : Wilhem Dilthey (1833-1911). Ce philosophe allemand s'illustra à la même époque que la phénoménologie. Il s'opposait au positivisme en prétendant pouvoir construire une épistémologie des sciences humaines qui pourrait être aussi rigoureuse que celle des sciences physiques. En effet, le positivisme prétend que tous les discours ayant pour sujet l'homme, sont nécessairement relatifs. En revanche, selon Dilthey, il est possible de rendre rigoureuses les études sur l'homme, ce qu'il nomme les sciences de l'esprit, et l'herméneutique philosophique y trouve sa place. Alors que les sciences de la nature cherchent à expliquer des phénomènes physiques et concrets, le rôle des sciences humaines est de comprendre tout ce qui touche à l'homme : histoire, psychologie, sociologie... Or comprendre, c'est interpréter. Contrairement aux sciences de la nature où les connaissances sont appuyées sur des données quantitatives, les sciences humaines apparaissent plutôt abstraites car elles exigent de prendre en compte le vécu humain pris de l'intérieur. Dilthey croit que l'herméneutique, grâce aux méthodes d'analyse qu'elle propose, pourrait permettre d'orienter objectivement les recherches sur l'homme. Dans *L'herméneutique et les sciences de l'esprit* ¹(traduction de Denis Thouard, 2011), il explique ce qu'il entend par herméneutique : « Ce qui est le plus stimulant pour « sa pratique exégétique » (interprétation d'une œuvre) est certainement le contact avec l'interprète génial ou avec son œuvre. Mais la brièveté de la vie exige de trouver une voie plus rapide par

¹ THOUARD, Denis and all., *Herméneutique contemporaine ; comprendre, interpréter, connaître*, Paris, Éditions Littérature philosophique J. Vrin, 2011, p.51.

l'établissement de méthodes trouvées et par les règles qui y sont appliquées. *Cette technique de la compréhension des expressions de la vie fixées par écrits est ce que nous appelons herméneutique.* » ² . Ainsi, Dilthey est conscient que, pour produire une interprétation maximale, il nous faudrait être tous des génies et, pour le devenir, avoir une existence beaucoup plus longue. Mais comme ce n'est pas le cas, l'herméneutique s'avère être une option de choix par son approche logique, rationnelle et méthodologique. Pour comprendre les discours sur l'homme, qui ont traversé l'histoire, il nous faut une méthode : l'herméneutique philosophique. Malgré le fait qu'il est très rare que nous puissions accéder à toutes les intentions de l'auteur, il doit exister une manière d'interpréter les textes de façon rigoureuse. Certains auteurs expriment une partie de leurs intentions en préface, mais plusieurs de ne le font pas et ne sont plus de ce monde pour répondre à nos questions. Oui, il y a un sujet qui interprète, une conscience particulière teintée d'une culture et d'une époque, mais cela n'empêche pas de tenter de trouver une manière objective de réaliser le processus interprétatif. Nous sommes plutôt en accord avec Dilthey sur le fait qu'il considère l'importance d'une méthode et le fait qu'il prenne en compte l'aspect encyclopédie de l'interprétation mais sans plus.

Autre figure de proue de l'herméneutique philosophique : Hans Georg Gadamer (1900-2002). Philosophe allemand, élève de Heidegger, il a développé, dans *Vérité et méthode* (1996), sa théorie herméneutique. Selon lui, l'interprétation concerne un objet dont la signification n'est pas facilement accessible. L'interprète a pour tâche de découvrir le sens de l'objet, texte ou autre œuvre, grâce à l'élucidation et l'analyse. L'interprétation est pour lui un phénomène spontané, c'est-à-dire, qui surgit sans s'y attendre. Ceci renvoie

² *ibid.*, p.54.

au concept d'évènement (*Geschehen*). Ainsi, l'interprète n'a aucun contrôle sur l'évènement tel quel. En lisant un roman, je ne peux anticiper d'avance les moments précis où je devrai actualiser le texte. Je ne suis donc pas maître de l'apparition de l'évènement. Cependant, Gadamer ne cherche pas à proposer une méthode d'analyse herméneutique mais il cherche plutôt à saisir le phénomène de compréhension afin de l'expliquer : « Mon ambition authentique a été, et demeure, de nature philosophique : ce qui est en question, ce n'est pas ce que nous faisons, ni ce que nous devons faire, mais ce qui survient avec nous, par-delà notre vouloir et notre faire. »³. Afin d'approfondir la notion de compréhension, Gadamer prend pour exemple les œuvres d'art. Le moment événementiel est déterminant. L'œuvre m'interpelle pour une raison X à un moment précis et c'est là que je la vois telle qu'elle est. Il n'est pas question ici de clarification ou d'explication mais de « sentiment ». L'œuvre m'affecte et j'entre dans le jeu de va-et-vient qui va me permettre de saisir son essence. Gadamer parle de dialogue entre l'œuvre et l'interprète. C'est au cœur de ce dialogue que se joue le phénomène interprétatif. D'une part, j'accède à l'essence de l'œuvre et d'autre part, à ma propre essence. Ainsi, interpréter et comprendre, permet à l'homme de mieux connaître sa nature, sa réalité humaine et universelle : celle du langage comme dialogue. Gadamer va plus loin que ses prédécesseurs sur le phénomène de compréhension et d'interprétation. Cependant, nous sommes dans le domaine plutôt réflexif et théorique du processus. C'est ce que nous voulions dire lorsque nous évoquions le fait que l'herméneutique à elle seule est trop vague. Elle soulève des questions intéressantes, mais demeure très réservée face à tout ce qui ressemble à une méthode. Des questions

³ *ibid.*, p.115.

herméneutiques (voir grille d'analyse des textes poétiques) trouvent une source chez Gadamer.⁴ Mais, elles portent à réflexion sans offrir d'outil concret d'analyse.

Toujours au XXI^{ème} siècle, Paul Ricoeur (1913-2005) s'est démarqué dans le domaine de l'herméneutique. Il s'intéresse à tous les symboles ou les signes qui concernent l'expérience humaine. Pour ce qui est du texte, Ricoeur prétend qu'il est possible d'accéder à une sémantique complexe en partant de l'analyse minimale du mot. Sur cette base structurale, à un premier niveau d'interprétation, une métaphorisation et une fonctionnalisation se mettent en branle et permettent au lecteur d'opérer un processus d'interprétation au second degré. Quoique qu'importante d'un point de vue méthodologique, l'approche sémiotique du texte ne peut mettre au jour les questions du rapport de l'homme au monde ou de l'homme face à lui-même. Ceci renvoie aux fonctions cognitives des constructions sémantiques. L'œuvre, le langage, le discours, sont pour Ricoeur médiateurs entre la « conscience » humaine et le monde réel. L'herméneutique a donc pour but de comprendre ce qui va au-delà de la structure formelle du langage. Pour ce faire, le penseur propose sa notion de monde qui, un peu comme chez Gadamer, implique l'idée que l'interprète doit s'abandonner au jeu sans imposer de sens précis afin que le texte puisse « dire quelque chose ». Pour entrer dans le monde virtuel de l'œuvre, il faut se « détacher », momentanément, du monde réel. L'interprète suspend donc son monde de référence descriptif et réel pour accéder au monde métaphorique de l'œuvre. La notion de métaphore fut centrale dans le développement de la pensée herméneutique de Ricoeur. En parlant du poème, le philosophe explique que si le lecteur se limite au sens

⁴ DUBORD, Geneviève, *Vers une analyse sémiotique et herméneutique du texte poétique*, mémoire, sous la direction d'Alain Létourneau, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2009.

littéral du texte, cela « tue » la métaphore car il se situe au niveau logique de la compréhension. C'est à travers la métaphore que le lecteur peut produire des significations au second degré et atteindre, par le fait même, une compréhension plus profonde de lui-même et du monde.

Exprimons ici d'entrée de jeu notre accord avec Gadamer et Ricoeur : l'herméneutique sert de lieu de réflexion sur la portée philosophique du phénomène de l'interprétation. De quelles manières ce processus permet d'accéder à une compréhension plus profonde de l'homme et du monde? Ricoeur accorde une importance de base à l'analyse structurale d'un texte. Il table ainsi sur le domaine de la sémiotique et de la linguistique et non sur la seule herméneutique. De même nous croyons qu'une analyse exclusivement herméneutique d'une œuvre manque de rigueur, d'ancrage pratique. Il est intéressant de « philosopher » sur l'aspect cognitif, phénoménologique ou ontologique du phénomène interprétatif (comme le fait Ricoeur) mais il faut le faire sur des bases plus solides. D'autre part, nous ne sommes pas plus en faveur d'une analyse strictement structurale. Intéressante pour comprendre la structure d'un discours, les figures de style, les symboles, elle ne nous apprend rien toutefois sur le rapport de l'homme au langage et aux mondes possibles qui en découlent. Sur la base de ce survol historique, il est possible de proposer une définition personnelle de l'herméneutique : *une discipline philosophique et rationnelle, qui s'intéresse à un phénomène humain universel : la production et, surtout, l'interprétation des signes*. Interpréter c'est coopérer à un texte écrit par un auteur qui a construit sa stratégie discursive et narrative afin que le lecteur participe à son actualisation. C'est pour cette raison que la production du texte s'avère importante. Sans auteur pas de texte, pas de texte alors pas d'interprétation.

Voici une manière de penser les différentes contributions qu'il faut tenir ensemble :

- 1) Nous pouvons étudier le langage de manière formelle en tant que structure : c'est le travail de la linguistique au moins depuis Saussure.
- 2) Définir ce qu'est un code et comment il fonctionne dans une structure X : ce serait le travail de la sémiotique, dans une perspective disons greimassienne.
- 3) Il faut prendre en compte les conditions humaines de la production et de l'interprétation des signes (culture, histoire, époque, idéologies). Il faut définir l'intention de l'auteur, du texte et du lecteur.

a) Intérêt de la pensée d'Eco : une approche contemporaine

Les premiers pas de l'herméneutique philosophique se sont faits dans un contexte plutôt traditionnel. En effet, et comme nous le verrons en détail au chapitre 3, le XIXème siècle avait pour objet l'interprétation des œuvres classiques de l'époque mais aussi celles du passé. Nous étions encore loin des écrits abstraits ou extrêmement créatifs et éclatés. Il faut attendre la fin du siècle pour voir naître le symbolisme qui tentait de s'éloigner du style conventionnel. Il faut dire que même pour nos contemporains, le symbolisme n'est qu'un prélude aux mouvements abstraits qui verront le jour dans l'ensemble des domaines artistiques : surréalisme, futurisme, cubisme, peinture abstraite... L'ambiguïté des œuvres du XIXème siècle était somme toute relativement faible. Eco relance la discussion sémiotique et herméneutique dans un contexte littéraire et artistique très différent de ses prédécesseurs. Il ne s'agit plus d'analyser des œuvres classiques mais d'analyser des œuvres abstraites avec des repères de signification difficiles à saisir. Les niveaux d'ambiguïté semblent être à leur apogée. Nous verrons, dans le chapitre 3, que ce contexte atypique est le point de départ de la réflexion sémiotique et herméneutique d'Eco. En 2004, Eco présentait un discours à l'université de Franche-Comté lors de la remise de son titre de Docteur *honoris causa*. Francis Farrugia, professeur de sociologie de cette même

université, prononça un discours de présentation. Il résume et commente la présentation d'Eco dans un article intitulé : *La notion d'université : « un océan de liberté... »*. (Farrugia, 2016). Le discours d'Eco, tel que reproduit par Farrugia, rend bien l'approche épistémologique d'Eco qui prône une démarche proprement scientifique dans la construction du savoir sans toutefois mettre de côté la part subjective de l'interprétation qui agit en tant que révélateur culturel et historique d'un auteur et d'un lecteur. Eco constate que le niveau croissant d'ambiguïté des œuvres contemporaines semble correspondre aux valeurs de la société post-moderne : liberté de conscience, liberté d'opinion, relativisme des idées et mondialisation. Cette envie d'exprimer « sa vérité » tend à fragiliser la recherche de « la vérité ». Ce fait a un impact direct sur notre interprétation des œuvres. Si toutes les vérités se valent, toutes les interprétations se valent aussi. La théorie sémiotique et herméneutique d'Eco cherche à « encadrer » le processus d'interprétation dans un cadre objectif tout en respectant la subjectivité de chacun. C'est là l'intérêt d'Eco : l'équilibre entre ces pôles. Nous allons voir, dans les prochains chapitres, l'importance qu'occupe le savoir comme point de repère de l'interprétation. Pour Eco, et selon Farrugia, l'éducation est primordiale pour garder un ancrage épistémologique solide dans ce monde « relativisé » : « Il est en conséquence essentiel de rendre sensible l'importance des écrits d'Umberto Eco, importance pour le monde universitaire en son actualité menacée, plus largement pour la pensée socio-anthropologique en général et pour la compréhension de notre temps dans sa quotidienneté et sa « fausseté » en particulier. »⁵.

⁵ FARRUGIA, Francis, « La notion d'université : « un océan de liberté... » », *SociologieS* [En ligne], Découvertes / Redécouvertes, mis en ligne le 16 juin 2016, consulté le 08 juillet 2021. URL: <http://journals.openedition.org/sociologies/5426> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.5426>

L'éducation sert donc de point de repère commun pour éviter la surinterprétation des œuvres. L'interprétation est un parcours mouvementé car l'œuvre navigue dans le temps et les époques, se prolonge et s'actualise. Il est donc important de s'accrocher solidement avant le départ. Eco offre cette opportunité de voyager dans l'œuvre mais tout en étant bien préparé. Le lecteur offre alors une interprétation qui est en corrélation avec son encyclopédie, son interprétation du monde mais tout en étant bien campée sur un savoir rationnel. Pour Eco, et selon Farrugia, : « Chaque œuvre est déjà en soi une interprétation du monde succédant à d'autres, et commenter ces textes-mondes imbriqués, ces mondes textualisés, c'est ajouter une interprétation à plusieurs, sans que l'origine n'en soit jamais imputable. »⁶. Le rôle du lecteur est d'enrichir l'œuvre, de lui donner une plus-value culturelle et historique. Ainsi, la théorie de la coopération textuelle est intimement liée aux notions d'intertextualité et d'encyclopédie. Le processus interprétatif n'est plus orienté vers la découverte de la vérité de l'auteur ni vers un subjectivisme radical. Avec Eco, c'est le texte qui est au centre de la triade. Le texte est le lieu de rencontre entre l'auteur et le lecteur. L'auteur disparaîtra un jour de ce monde mais son œuvre restera. Elle sera le témoin d'une époque, d'une histoire. Ce sera au lecteur d'y ajouter sa couleur. Eco nous offre une vision du lecteur enrichissante et productive, il possède un rôle indispensable dans la production des éléments sémiotiques et herméneutiques qui façonnent notre langage, et du même coup, notre discours. Farrugia termine son texte de manière très éloquente sur ce que nous a légué Eco comme réflexion : « Nous ne sommes pas ce que nous sommes, nous sommes du vide : les produits d'un très ancien récit social collectif nous concernant, et nous nous saisissons à travers l'histoire qui socialement nous raconte,

⁶ *ibid.*

à travers les récits et les romans qui circulent dans la mémoire collective, par l'effet de quoi se constitue ce que nous avons nommé un étrange syndrome narratif. »⁷.

b) Structure de la thèse

Selon nous, la théorie de la coopération textuelle d'Eco offre l'opportunité d'élaborer un outil d'analyse herméneutique fondé sur une analyse sémiotique. Après avoir présenté la biographie intellectuelle d'Eco, notre tâche sera de montrer en quoi sa théorie se situe dans la lignée peircienne. Ainsi, un chapitre fera l'objet d'une présentation théorique de la théorie sémiotique de Peirce. Cette dernière est très vaste, c'est pour cette raison que nous présentons l'essentiel de sa pensée en priorisant les notions qu'Eco utilise dans ses essais telles que : le pragmatisme, la sémiosi illimitée, la phanéroscopie et la trichotomie. Saisir le concept de sémiosi illimitée est primordial si nous voulons comprendre la théorie d'Eco et pour expliquer l'importance qu'il accorde à l'aspect encyclopédie du signe et de son interprétation. Autre point intéressant, tout comme Peirce, Eco ne se limite pas aux signes du langage. Pour eux, tout signe produit par l'homme est interprétable et s'inscrit dans la sémiosi. C'est pour cette raison que le premier essai d'Eco sur l'interprétation concerne les œuvres d'art. *L'œuvre ouverte (Opera aperta)* est un ouvrage indispensable pour saisir les fondements de la pensée d'Eco. Quoique notre sujet d'étude soit les textes narratifs, il n'en demeure pas moins qu'Eco propose une théorie sémiotique et de l'interprétation qui concernent tous les signes. Ainsi, qu'un interprète analyse une toile, un poème ou un texte, le processus interprétatif est le même. L'objet à interpréter change, mais les étapes de base sont semblables. De ce fait, le chapitre 3 consistera à présenter les idées proposées par Eco

⁷ *ibid.*

dans *Opera aperta*. Nous y verrons de quelles manières Eco en arrive à considérer l'interprétation comme une forme de coopération entre le producteur et le destinataire. Cette dialectique implique de s'intéresser autant à l'auteur de l'œuvre qu'à son destinataire. En quoi l'encyclopédie du producteur a influencé la production de son œuvre et en quoi l'encyclopédie du destinataire oriente son interprétation? Ici, l'objet, l'œuvre, est aussi importante que le sujet. Ce fait nous paraît très intéressant car il règle le vieux débat objectif/subjectif en les réconciliant. Chez Eco, ce qui est objectif c'est la structure de l'œuvre (ses signes) et ce qui est subjectif, c'est l'encyclopédie de l'auteur et du destinataire. Outre ces constatations de base, *Opera aperta* s'intéresse au degré d'ouverture des œuvres. Une œuvre doit trouver un niveau d'ambiguïté nécessaire pour stimuler la liberté et la créativité du destinataire mais pas trop non plus, car il doit pouvoir reconnaître les signes. Le degré d'ouverture d'une œuvre devient un point central chez Eco car c'est elle qui permet la coopération entre le producteur et le destinataire. Grâce à ce chapitre, nous verrons aussi en quoi la pensée d'Eco est multidisciplinaire car elle s'intéresse, notamment, à la théorie de l'information, à la phénoménologie et à la psychologie. La réception de l'œuvre doit donc prendre en compte plusieurs angles différents. *Opera aperta* nous permet aussi de visualiser une analyse pratique d'une œuvre littéraire : *Finnegans Wake* de Joyce (1939). Nous avons pu dresser une liste des questions d'analyse qu'utilise Eco et que nous adapterons à notre outil pratique d'interprétation qui touche autant à la sémiotique qu'à l'herméneutique. Dans d'autres mots, il offre une analyse des structures discursives (sémiotique) et une analyse des structures narratives (à portée herméneutique).

Si une analyse herméneutique doit être fondée sur une analyse sémiotique et puisqu'Eco le fait, le chapitre 4 sera consacré à la sémiotique d'Eco. Pour ce faire, l'étude

des essais suivants est essentielle : *La structure absente* (1971), *Le signe* (1971), *La production des signes* (1975) et *Sémiotique et philosophie du langage* (1984). À travers ses ouvrages, Eco cherche à définir la notion de signe, tout d'abord, d'un point de vue épistémique. Pour comprendre les signes, il faut saisir les lois qui les gouvernent et les structurent. La question de la référence des signes sera alors abordée, dans le processus de sémiosis illimitée. Le signe s'enrichit au fil des actualisations et continuera de s'enrichir tant et aussi longtemps que l'homme l'interprétera. Nous verrons aussi qu'Eco cherche à définir la « source » du signe : le code. La raison est simple, si je veux que mon interlocuteur comprenne mon discours et les signes qui le composent, il est impératif que le locuteur et le destinataire comprennent les lois, les codes qui construisent le signe. L'ensemble de ces codes sont construits culturellement. C'est pour cette raison que l'on doit prendre en compte l'encyclopédie du locuteur et du destinataire car les codes varient d'une culture à l'autre. Eco se donne aussi comme tâche de classer les signes des plus simples aux plus complexes. Pour ce faire, il utilisera les neuf critères de la classification des signes de Morris, lui aussi dans la lignée peircienne. Il opte pour une approche structuraliste de type dictionnaire. Selon lui, le structuralisme peut servir de base à une future analyse de type encyclopédie. Le but de ce chapitre sera donc de montrer en quoi la théorie sémiotique d'Eco peut constituer un outil pertinent pour la première partie d'une grille d'analyse des textes narratifs. En effet, elle ouvre la voie à une analyse « herméneutique » intéressante car elle considère le signe inscrit dans la sémiosis illimitée, phénomène qui prend en compte l'aspect culturel, historique, encyclopédique du processus interprétatif. De plus, nous verrons les questions que se pose Eco sur l'œuvre et son auteur et qui pourraient constituer des étapes d'analyse sémiotique à inclure dans notre outil

pratique : en quoi consiste la biographie intellectuelle de l'auteur (scolarité, influences, encyclopédie), quels sont les buts principaux de l'œuvre (intentions de l'auteur) et quelle est la stratégie discursive de l'œuvre?

Une fois cette étape « sémiotique » construite et développée, il est possible de passer à la seconde phase de notre outil d'analyse : les éléments « herméneutiques ». Ainsi, le chapitre 5 aura pour objet de présenter et d'approfondir la théorie de la coopération textuelle d'Eco qu'il développe, plus particulièrement, dans *Lector in fabula*. Dans *Opera aperta*, Eco s'intéresse aux œuvres d'art afin d'explorer la notion d'œuvre ouverte. Pour sa part, *Lector in fabula* s'intéresse aux textes narratifs. Pourquoi s'intéresse-t-il à ce type de discours? Ses réponses nous rejoignent : la littérature permet de maintenir une langue comme patrimoine (unité), de garder active une culture et, par sa fonction interprétative, de stimuler la liberté et la créativité du lecteur. Nous verrons en détail sa théorie des niveaux de coopération textuelle car il s'agit du processus de production et d'interprétation d'un texte. Un tableau illustre autant la stratégie discursive et narrative de l'auteur que les mouvements de coopération du lecteur. Précision importante, ce ne sont pas tous les textes et les interprétations qui peuvent être considérés comme valables. Ce fait est inhérent à une prise de position peircienne du processus interprétatif. Avec une approche saussurienne, il existe un sens objectif du texte. Le lecteur doit comprendre un système de signes qui est construit selon des règles X. Il n'y a donc pas de place pour la liberté et la créativité du lecteur. Opter pour l'approche peircienne, c'est affirmer qu'il existe des éléments métalinguistiques qui influencent l'écriture et l'interprétation d'un texte. Éléments qui varient d'une culture à l'autre et d'un individu à l'autre. C'est dire aussi qu'il n'y pas de significations finies et absolues celles-ci sont situées dans le phénomène de sémiosis

illimitée. Ainsi, adopter l'approche de Peirce implique d'admettre que le lecteur possède une liberté et une créativité dans le processus interprétatif. Tout comme Eco, nous croyons que liberté et créativité ne sont pas synonyme d'absence de règles.

En ce qui concerne les limites à l'interprétation, Eco a consacré deux essais sur le sujet que nous allons aborder : *Les limites de l'interprétation* (1990) et *Interprétation et surinterprétation* (1992). Ouvrages qui approfondissent certaines notions présentées dans *Lector in fabula*. En effet, nous disions que ce ne sont pas tous les textes et les interprétations qui sont acceptables. Des conditions doivent être remplies afin que le processus de coopération textuelle soit effectif : il nous faut un Auteur Modèle capable de construire une bonne stratégie discursive, un Lecteur Modèle capable d'y participer et un texte « ouvert ». À la fin de ce chapitre, il nous sera possible de présenter une grille d'analyse sémiotique et herméneutique fondée sur la théorie de la coopération textuelle d'Eco.

Eco était un médiéviste hors pair. Sa thèse doctorale, en philosophie, portait sur l'esthétique de Thomas d'Aquin. Son expertise s'est manifestée au grand public avec son roman *Le Nom de la rose* qui nous transporte dans un monde médiéval avec l'abbaye, les moines, les scribes et l'Inquisition. Dans ses essais en sémiotique et sur l'interprétation, Eco fait souvent des liens avec les exégètes médiévaux. Une limite du présent travail se trouve dans le fait que la discussion de l'interprétation à l'époque médiévale sera abordée plus bas (sens littéral, etc.) mais sera limitée, d'une part faute d'expertise poussée sur cette période, et d'autre part afin de se centrer sur ses apports concernant l'herméneutique philosophique moderne. D'autres pourront éventuellement traiter ce qui concerne en

particulier l'interprétation médiévale chez Eco, ou encore l'interprétation hermétique ou ésotérique, autre thème qui sera laissé de côté ici.

Le dernier chapitre aura pour objet une application concrète de la grille d'analyser proposée dans le chapitre 5. Pour ce faire, nous avons sélectionné des parties de textes des œuvres d'Albert Camus : *Noces* et *l'Été*. Plus précisément, nous souhaitons analyser la première partie de *Noces*, *Noces à Tipasa*, ainsi que l'avant dernière partie de *l'Été*, *Retour à Tipasa*. Pourquoi Camus? Premièrement, par intérêt personnel. Il s'agit d'un auteur dont nous admirons la qualité littéraire. Nous avons donc opté pour un auteur que nous supposons, *a priori*, être un Auteur Modèle, c'est-à-dire, capable de produire une stratégie discursive et narrative qui permet une coopération textuelle pertinente. Camus a proposé plusieurs formes littéraires : articles, essais, nouvelles, romans et théâtre. *Noces* et *l'Été* sont deux essais lyriques dans lesquels Camus, le seul narrateur, exprime son idée des noces de l'homme avec le monde. Les possibilités interprétatives sont nombreuses car nous avons accès à sa biographie complète ainsi qu'à un nombre important d'études littéraires et philosophiques faites sur la plupart de ses œuvres. Même si Camus lui-même ne se considère pas comme un philosophe et qu'il refuse de qualifier ses idées d'existentialistes, il n'en demeure pas moins que ses œuvres permettent aux lecteurs de plonger dans son système « philosophique » de l'absurde, la révolte et l'union de l'homme et du monde. Nous suivrons donc toutes les étapes d'analyse des textes de Camus, et ce, tant au niveau discursif que narratif, afin de valider ou non, le potentiel herméneutique et pratique de la théorie de la coopération textuelle d'Eco.

c) Difficultés rencontrées

Premièrement, il faut prendre en compte le fait qu'Eco est un auteur transdisciplinaire. Il est un auteur de romans mais aussi d'essais. Nous sommes loin d'une écriture proprement philosophique, c'est-à-dire structurée et linéaire. Rousseau, par exemple, synthétise sa théorie de manière concrète et structurée dans *Du contrat social* comme un aboutissement de l'ensemble de ses réflexions partant de l'état de nature et des lois naturelles pour terminer avec une proposition d'une forme de gouvernement qui permettrait le respect des droits et libertés de chacun. Il est commun de se référer au dernier texte d'un auteur pour s'approprier sa théorie. En revanche, ce n'est pas le cas chez Eco.

Certes, ses propos sont logiques et ses concepts rigoureusement définis. Cependant, Eco passe régulièrement du général au très particulier, et ce, dans un même chapitre ou même en l'espace de quelques paragraphes. Ceci peut être déroutant pour le lecteur. À titre d'exemple, dans le chapitre 3 de *L'œuvre ouverte*, Eco aborde le signe dans la perspective de la théorie de l'information. Le lecteur, lisant un essai sur la sémiotique et la poétique des œuvres d'art, ne s'attend pas nécessairement aux logarithmes, aux choix binaires, au *bit* d'information, à la chaleur Q se transformant en Q_1 et aux chaînes de probabilités. Soit, quelques recherches hors texte permettent de s'approprier une certaine base. Un peu plus loin dans le texte, le lecteur passe d'une analyse des unités minimales, des formules mathématiques, de Claudius et de Shannon et Weaver, pour être transporté dans le monde de la métaphore et de Pétrarque. Bien sûr, Eco établit un lien entre ces différents univers mais ce processus est assez déroutant pour le lecteur qui doit sans cesse se repositionner dans son mode de compréhension du texte, exercice cognitif assez ardu.

Nous avons, pour les besoins de la thèse, lu l'ensemble des essais d'Eco sur la sémiotique, la littérature et la théorie de l'interprétation. Nous avons constaté que ce style d'écriture est présent dans chaque œuvre mais à différents degrés. *Sémiotique et philosophie du langage* ainsi que *Lector in fabula* sont, selon nous, les plus linéaires de ses ouvrages. Même pour un lecteur plutôt à l'aise avec la sémiotique et l'herméneutique, il a fallu travailler fort pour réussir à construire, par nous-mêmes, une structure chronologique et linéaire des essais d'Eco. C'est pour cette raison que nous restons très fidèles aux propos de l'auteur tout au long des chapitres car, pour réussir à produire une grille d'analyse selon Eco, il fallait absolument produire une synthèse et une structure de sa théorie sémiotique et herméneutique, chose que l'auteur n'a pas fait de manière satisfaisante. Notons aussi qu'Eco est un grand intellectuel et cela transparait bien évidemment dans son écriture. Il faut donc être un lecteur averti pour comprendre ses essais. Il s'agit d'une difficulté en soi car ses textes ne sont pas accessibles à tous. En d'autres mots, Eco n'est pas un grand vulgarisateur. En plus de synthétiser ses théories, nous avons dû aussi les vulgariser, et ce, dans la mesure du possible.

Ce phénomène d'éparpillement propre à Eco est dû aussi au fait qu'il aborde bon nombre de disciplines dans un même essai : sémiotique, philosophie du langage, épistémologie, phénoménologie, psychologie, esthétique, théorie de l'information pour ne nommer que celles-là. Un lecteur, selon l'état et le développement de ses connaissances, peut être amené à effectuer régulièrement des recherches hors texte ce qui ne rend pas la lecture rapide ni linéaire. De plus, en ce qui concerne les notions développées par Eco, il est possible de constater le même phénomène d'éparpillement. Bien sûr, les notions d'Eco ont évolué au fil du temps mais, pour que le lecteur s'en rende compte, il doit avoir devant

lui une dizaine d'essais ouverts et parsemés de marqueurs de page. La coopération du lecteur doit être très active. À force de persévérance, il est possible de saisir l'essence d'un concept proposé par Eco, autre raison qui explique notre fidélité aux textes d'Eco. En d'autres mots, nous avons dû produire un travail qui n'est pas donné concrètement par l'auteur lui-même.

d) Revue littéraire d'Eco

Si notre thèse portait sur le matérialisme de Marx par exemple, il serait très aisé de trouver bon nombre d'études ultérieures à Marx lui-même. Plusieurs commentateurs ont analysé sa pensée et ses œuvres. Si l'on recule au début du XXème siècle, l'économiste polonais Henrick Grossman (1881-1950) a publié des articles et des essais sur Marx et sa critique du capitalisme. Un de ses essais fût traduit en français et imprimé en 1975, *Marx, l'économie politique classique et le problème de la dynamique*. En France, nous avons eu le philosophe Michel Henry (1922-2002) qui commenta Marx sous un angle plutôt humaniste, notamment dans *Marx : une philosophie de la réalité* (1976). Sans développer plus loin sur Marx, l'exercice consiste à démontrer que plusieurs auteurs ont été commentés et analysés largement et qu'un candidat au doctorat traitant de Marx a accès un éventail de références sur le penseur. Une première raison de cela, assez évidente : Marx est décédé en 1883. Ainsi, le recul historique a permis la réalisation de plusieurs études et ouvrages. Cependant, Eco a quitté ce monde en 2016, il y a donc cinq ans, et demeurerait encore actif dans son travail d'écriture. En effet, quelques temps après son décès, son dernier ouvrage était publié par la maison d'édition d'Eco et autres collaborateurs, *La Nave di Teseo*, portant le titre *Pape Satàn aleppe* (2016) et en tant qu'œuvres posthumes : *Sulle spalle dei*

giganti (2017) et *Il fascismo eterno* (2018). Il a été difficile de trouver des commentateurs d'Eco concernant sa théorie sémiotique et sa théorie de la coopération textuelle.

Nous avons consulté un grand nombre d'articles de périodiques mais ceux-ci traitent principalement de ses romans. Les écrits sur sa sémiotique sont tout de même présents mais abordent des éléments qui sont déjà suffisamment explorés dans les essais d'Eco lui-même. En ce qui concerne sa théorie de la coopération textuelle, le nombre d'articles est assez faible et ne permet pas d'enrichir, de manière rigoureuse, la thèse. Du côté des mémoires et des thèses il est possible d'en trouver facilement sur ses romans mais beaucoup moins sur sa sémiotique. Richard Reiner (Université McGill), en 1989, a publié une thèse sur la sémiotique d'Eco : *Semiotics as science : Theory Construction an Logic of Inquiry in the Semiotics of Umberto Eco*. En 2017, Kenny Roggenkamp (Villanova University, Philadelphia) présente sa thèse sur Eco et sa notion d'œuvre ouverte : *Radical Openness and The Possibility of Reading*. Finalement et plus près de nous, en 2018, Susan Mancino (McAnulty College of Liberal Arts, Pittsburgh) propose une thèse sur la sémiotique d'Eco intitulée : *Understanding Lists: Umberto Eco's Rhetoric of Communication and Signification*. Certes, des thèses se rapprochant de notre sujet furent réalisées mais traitent plutôt de notions précises que nous abordons, pour notre part, de manière globale ou faisant partie d'un tout. Ces thèses abordent les sujets suivants : l'angle épistémologique de la sémiotique d'Eco, la notion d'œuvre ouverte et ses limites et la rhétorique d'Eco à travers les différents médias. Ainsi, une des difficultés que nous avons rencontrées, qui devient bien sûr un avantage pour l'originalité de notre projet, c'est le faible éventail de recherches consacrées à l'herméneutique d'Eco. Sans oublier l'absence d'étude portant sur la validité ou non d'une analyse sémiotique et herméneutique des textes

narratifs issue de la théorie de la coopération textuelle d'Eco. Ainsi, la littérature secondaire sur Eco, concernant le sujet précis de cette thèse, ne représente pas un échantillon substantiel qui aurait pu constituer une base de référence.

Finalement, en ce qui a trait aux essais publiés sur la théorie sémiotique et herméneutique d'Eco, ils ne sont pas plus fréquents. Mohamed Bernoussi, professeur de sémiotique à l'université marocaine de Meknès, offre quelques écrits sur Eco, tels que : *Umberto Eco sémioticien et romancier* (2017) et *L'art du roman chez Umberto Eco* (2018). Il s'agit plutôt d'essais qui présentent les liens qui existent entre les romans d'Eco et ses ouvrages sur la sémiotique. Ainsi, quoique intéressants, les écrits de Bernoussi ne sont pas suffisamment en corrélation avec notre thèse pour constituer des outils méthodologiques et spécifiques pour le sujet abordé. De ce fait, il serait possible d'affirmer que le sujet d'étude de cette thèse n'existe pas, de manière complète, dans la littérature secondaire existante.

Chapitre 1 : Biographie intellectuelle d'Eco

1- Informations générales

Le but premier de ce chapitre est de présenter les moments marquants de la vie d'Umberto Eco mais surtout de proposer un survol global et assez complet de son œuvre. Cette présentation permettra de situer l'auteur dans son contexte historique, ses influences ainsi que la diversité de son travail. Pour ce faire, nous avons consulté principalement des biographies et des bibliographies proposées par des universités et des maisons d'éditions. L'université de Bologne, établissement dans lequel Eco enseigna dès 1971, offre un profil assez complet d'Eco⁸. Une section du site⁹ est consacrée aux recherches d'Eco : *Il Centro Internazionale di Studi Umanistici "Umberto Eco"*.

Umberto Eco est né en 1932 en Italie dans la ville d'Alexandrie située dans le Piémont. C'est en 1954 qu'il obtient son doctorat en philosophie à l'université de Turin. Il s'intéresse particulièrement à l'esthétique chez Thomas d'Aquin. Ainsi, sa thèse, éditée en 1956, porte le titre suivant : *Il problema dell'estetica in Tommaso d'Aquino*. Il se découvre un intérêt pour les mass-médias à travers son travail d'assistant à la télévision qu'il occupa de 1955 à 1958. Quelques années plus tard, il devient directeur d'une collection d'essais philosophiques. C'est dans le cadre de ses fonctions qu'il publia, en 1962, *L'Œuvre ouverte*, premier essai d'Eco sur l'interprétation des œuvres, en laquelle l'enjeu des signes s'avère central. Un an plus tard, il devient membre du Groupe 63 aux côtés d'intellectuels

⁸ <https://www.unibo.it/en/university/who-we-are/our-history/famous-people-guests-illustrious-students/umberto-eco-1>

⁹ <https://cue.unibo.it/it>

tels que Nanni Balestrini¹⁰ et Alberto Arbasino¹¹. Ce groupe dénonce le traditionalisme en littérature en prônant une absence de règle et où les formes linguistiques et le contenu des œuvres sont abordés d'un point de vue expérimental. Il s'agit aussi d'un mouvement qui cherche à véhiculer des idées marxistes. En 1971, l'université de Bologne lui offre une chaire en sémiotique. En tant que professeur, ses intérêts de recherche varient : mass-médias, philosophie, histoire, politique, esthétique, morale, l'évolution des formes d'expression à partir du Moyen-Âge ainsi que la linguistique. Tout au long de sa vie, il reçut de nombreux titres honorifiques ainsi que plusieurs récompenses pour sa contribution intellectuelle. En 1982, il se mérite le prix Médicis étranger pour *Le Nom de la rose* et en 2015, le prix Alphonse-Allais pour l'ensemble de son œuvre. De plus, il est nommé Doctor Honoris Causa dans plusieurs universités à travers le monde telles que l'Université du Québec à Montréal (UQAM) (2000), l'Université de Jérusalem (2002) et l'Université de Franche Comté (2004). Atteint d'un cancer, Eco s'éteint en février 2016.

2- Ses essais sur la sémiotique et sur la coopération textuelle

¹⁰ Dans cette thèse, les notes de bas de page servent à alléger le texte et à permettre une lecture linéaire. Il s'agit de résumés faits à partir de données issues, principalement, des ressources en ligne suivantes :

[Encyclopédie Universalis](#),
[Encyclopedia Britannica](#)

Balestrini est un auteur, artiste et poète italien né à Milan en 1935. Il est l'un des fondateurs du groupe « Potere operaio » un mouvement d'extrême gauche radical italien. Il est aussi l'un des fondateurs du « Gruppo 53 », regroupement d'intellectuels dont l'objectif est de proposer des critiques littéraires sur les œuvres considérées « classiques ». En tant qu'auteur, il publia quelques œuvres en français telles que *Nous voulons tout* (1973) et *La violence illustrée* (2012).

¹¹ Arbasino (1930-) est un essayiste et écrivain italien spécialisé en droit international. C'est à travers de nombreux voyages que l'auteur publie, dans différents périodiques, des essais et des nouvelles. Il propose la notion de « dégradation maximale » qui consiste en un processus d'aller-retour constant entre les éléments descriptif et romanesques d'une œuvre et la culture. Il s'agit donc d'un roman-essai. Il est aussi connu comme auteur expressionniste et surréaliste avec, entre autres, les œuvres suivantes : *Le piccole vacanze* (1957) et *Les Petites Vacances* (1988).

Nous allons présenter les éléments qui seront les plus importants pour notre thèse et qui permettront de mieux cerner notre recherche. Une bibliographie plus complète sera proposée à la fin de la thèse. Tout d'abord, les premières œuvres publiées par Eco concernent surtout le phénomène de l'interprétation et la théorie du signe. Nous avons mentionné son premier essai : *L'Œuvre ouverte*. En 1962, cette première parution fût éditée à Milan sous le titre italien : *Opera aperta*. Il faut attendre 1965 pour que paraisse la traduction française. Dans sa préface, Eco explique que *L'Œuvre ouverte* consiste en plusieurs essais réunis dont le point de départ est une communication (*Le problème de l'œuvre ouverte*) qu'il a présentée au XIIe Congrès international de Philosophie en 1958. L'édition française présente plusieurs modifications qui ne changent en rien les hypothèses et les conclusions fondamentales présentes dans le texte original. En effet, les modifications concernent des précisions et non des changements majeurs : approfondir la notion d'ouverture de l'œuvre, les rapprochements entre les différents aspects d'une culture (encyclopédie) et leur signification, ainsi que le fait que cette œuvre est un prélude à des réflexions ultérieures, le point de départ d'une théorie de l'interprétation. Elles servent, comme l'affirme Eco, à répondre aux critiques qui ont été faites par rapport à l'édition italienne. La première moitié de l'essai consiste en une réflexion critique sur l'œuvre « ouverte ». La seconde moitié, pour sa part, est consacrée à l'analyse de la poétique de James Joyce. Cette dernière partie sera révisée en 1965 et deviendra un ouvrage unique dont le titre est le suivant : *Le poetiche di Joyce*. Notons qu'il n'existe pas de traduction française pour cette parution.

C'est en 1968 que l'auteur publie son premier ouvrage sur la sémiotique : *La struttura assente*. Elle fut rééditée en 1983 à la suite de modifications. L'édition française,

La structure absente, date de 1972. Cette dernière ne doit pas être vue, comme l'affirme Eco, comme une « simple traduction ». L'œuvre a fait l'objet de développements et d'ajouts, qui résultent des réflexions qu'a fait l'auteur depuis la première édition italienne. Eco désire proposer une sémiotique qui inclut plusieurs types de communication. Mais il affirme qu'un seuil inférieur et supérieur doit être établi. Le seuil inférieur c'est l'élément minimal qui constitue un signe. Pour ce faire, Eco va tenter de voir si le signal cybernétique pourrait être considéré comme un signe. Le seuil supérieur est tout ce qui touche à la culture, l'encyclopédie: « Nous dirons alors, dans une première approche, que la sémiotique étudie les processus culturels (c'est-à-dire ceux où interviennent les agents humains qui entrent en contact sur la base de conventions sociales), comme *processus de communication*. »¹². Pour Eco, toutes les formes de communications, verbales ou non-verbales, doivent être considérées. Communiquer, c'est véhiculer un message qui est construit selon un code. Ainsi, Eco s'intéresse à divers types de signes tels que : ceux du langage parlé, de formats écrits, non-verbaux, picturaux, musicaux, informatiques et cybernétiques. Le signe doit être abordé dans sa dimension culturelle et conventionnelle (règles du langage).

Eco poursuit sa réflexion sur le signe en proposant *Il segno* en 1971. Cette publication était divisée en quatre chapitres dont l'objet était de présenter un panorama des théories sur le signe. L'auteur, en guise de conclusion, décrivait les grandes lignes d'une théorie sémiotique générale. Eco affirme ensuite que cette conclusion fut dépassée par ses ouvrages ultérieurs. L'édition française de 1988 présente plusieurs modifications et certains ajouts en guise de développement. Elle serait à 40% différente de l'édition

¹² ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Éditions Mercure de France, 1972, p.24.

italienne selon Eco. Trois aspects sont à considérer dans cet ouvrage. Premièrement, il concerne spécifiquement la notion de signe et non pas tous les thèmes abordés par la recherche sémiotique. Ensuite, Eco ne souhaite pas proposer une théorie du signe mais fait une présentation des différentes théories du signe. Ainsi, il ne formule aucune conclusion définitive. Il soulève plutôt des questionnements et quelques pistes possibles. Finalement, l'œuvre doit être envisagée dans une perspective philosophique et générale.

L'ouvrage qui suit *Le signe* est *La Production des signes* (1992), qui est, selon Eco, une adaptation d'une section de son *Tratato di semiotica generale* paru à Milan en 1975. La raison pour laquelle l'auteur n'a pas voulu une traduction complète de l'œuvre italienne réside dans le fait que, depuis 1975, d'autres de ses œuvres ont dépassé la théorie initiale, encore reflétée dans le *Tratato : Lector in fabula* (1985), *Sémiotique et Philosophie du langage* (1988) et *Les Limites de l'interprétation* (1992). Ainsi, la partie traduite en français, est celle qu'Eco considère comme un développement et une correction des idées présentées dans *La Structure absente* (1972) en ce qui concerne les signes iconiques. La visée première de ce texte est que la culture et ses conventions sont les agents de la production des signes. Il est donc malaisé de penser à une typologie des signes exhaustive car il est impossible d'inclure tous les éléments idéologiques et culturels qui les conditionnent. Travail colossal étant donné l'éventail de possibilités. Tout comme dans *La Structure absente* (1972), Eco croit que le signe ne doit pas être vu comme étant une unité minimale. Le signe n'est pas simple, il est le résultat de plusieurs opérations qui sont complexes. Bon nombre de modalités de reconnaissance et de production sont à l'œuvre dans la production des signes.

En ce qui concerne la théorie de l'interprétation, *Lector in fabula*, se présente comme l'œuvre incontournable d'Eco. Cet ouvrage est paru en Italie en 1979 et la traduction française, du même titre, a été publiée en 1985. Eco veut démontrer qu'il est possible de comprendre le phénomène de la narrativité et de la coopération textuelle même si le texte ne semble pas, *a priori*, exiger la participation du lecteur. Influencé par ses lectures de Peirce, l'auteur désire aborder le texte narratif par « le bas » : montrer comment le texte est produit et que la lecture d'un texte est une mise au jour du « processus de génération de sa structure ». Cette démarche débouchera sur la rencontre du texte pris par « le haut ». Comme le fait Greimas grâce à sa sémiotique de la narrativité. Au lieu de prendre le texte dans sa forme, il le prend dans ses structures profondes, dans ses origines génératives. Selon Eco, les deux approches sont complémentaires. Afin de rendre concrète sa théorie, il consacra les deux derniers chapitres de cet essai à des applications : *Le marchand de dent* et *Un drame bien parisien*. Pour *Le marchand de dent*, Eco a sélectionné un extrait dans sa langue originale, l'anglais, afin de le comparer à la traduction italienne et française. Son but est de démontrer qu'il peut exister des variantes dans l'actualisation des propositions à la suite des traductions. Pour sa part, *Un drame bien parisien* fut sélectionné par Eco pour démontrer qu'il est possible d'analyser un texte d'apparence simple mais qui nécessite plusieurs niveaux d'interprétation. Des extraits de cette nouvelle font l'objet d'analyse à plusieurs reprises tout au long de *Lector in fabula* avant d'être intégralement analysé dans le dernier chapitre.

Dans *Sémiotique et philosophie du langage*, 1988 pour la traduction française, Eco tente de mettre au jour les rapports qui existent entre la sémiotique ou théorie générale des signes et la philosophie du langage. La version italienne date de 1984 et porte le titre

suivant : *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Eco cherche tout d'abord à analyser certains concepts qui sont communs aux deux disciplines : code, signe, signifié, métaphore et symbole. Ensuite, il tente de distinguer la sémiotique spécifique (règles, grammaire) et la sémiotique générale (catégories générales). Il s'agit de classer, de faire le « ménage » dans tout ce qui a été dit sur la sémiotique et la philosophie du langage depuis les débuts de ces disciplines. Ainsi, il sera possible pour l'auteur de proposer des catégories qui seront à la base d'une sémiotique générale donc, philosophique.

I limiti dell'interpretazione est publié en Italie en 1990. La traduction française paraît deux ans plus tard en 1992. Eco affirme qu'il a ajouté des précisions dans l'édition américaine (1990) car *The open work* avait été éditée l'année précédente et partageait l'idée d'une interprétation ouverte des œuvres d'art. *Les Limites de l'interprétation* présente une approche plus conservatrice. L'auteur tient à préciser que cela ne constitue pas une contradiction avec son écrit antérieur mais bien le résultat de réflexions plus profondes sur le sujet de l'interprétation. *Opera aperta* est paru en 1962; il va de soi que trente ans plus tard, sa pensée s'est affinée. Même à cette époque, il affirmait qu'il existe des limites à l'interprétation mais sans trop les définir. En 1990, il est maintenant en mesure de le faire. La première partie de cette œuvre s'intéresse aux théories du XXème (jusqu'en 1990) qui ont traité du problème de l'interprétation. Plus particulièrement, il s'agit des idées proposées dans le cadre des études littéraires. La seconde partie présente le contenu d'un cours qu'Eco a tenu à l'Institut des disciplines de communication de Bologne (1986-1987). Il portait le titre suivant : *La sémiologie hermétique*. Il s'agit d'une pratique interprétative des textes et du monde qui se fonde sur la détermination des rapports de sympathie qui unissent micro et macrocosme.

Eco poursuit sa réflexion sur l'interprétation dans son œuvre *Interprétation et surinterprétation*. La première édition de cet ouvrage est anglaise (Cambridge) et date de 1992; elle porte le titre suivant : *Interpretation and overinterpretation*. Pour sa part, la traduction française date de 1996. Cette œuvre cherche à répondre à certaines questions concernant l'interprétation des textes. Existe-t-il des limites à celle-ci? Si oui, faut-il considérer les intentions de l'auteur? Certaines lectures sont-elles à écarter car elles sont surinterprétées? Eco participe à cet ouvrage en présentant trois chapitres ainsi qu'une partie « réponse » dans laquelle il commente les idées proposées par les autres auteurs dont le but est de discuter des arguments proposés par Eco : Richard Rorty (philosophe), Jonathan Culler (théoricien de la littérature) et Christine Brooke-Rose (critique et romancière). L'introduction est de Stefan Collini, professeur de littérature anglaise à l'université de Cambridge.

De 1997 à 2011, l'auteur a proposé divers ouvrages qui ont trait à la sémiotique et à l'herméneutique. En 1997, il publie *Kant e l'ornitorinco*. La traduction française paraît en 1999 sous le titre : *Kant et l'ornithorynque*. Cette œuvre tente d'élaborer une théorie d'une possible sémantique cognitive dans laquelle les références extérieures du monde empirique deviendraient des limites à l'interprétation, une sorte de cadre « objectif ». Pour ce faire, il visite plusieurs penseurs, en particulier, Kant et Peirce. Par la suite, en 2002, Eco publie *Sulla letteratura*. C'est en 2003 que la version française est disponible : *De la littérature*. Il s'agit d'un recueil qui explore l'influence historique que certains romans ou essais ont eu sur l'évolution sociale. Il reprend des notions abordées dans *Lector in fabula* : mondes possibles et narrativité. Des auteurs et leurs œuvres sont analysés, à titre d'exemple que l'on pense à Marx, Joyce et Proust. *Dire presque la même chose, expériences de traduction*,

paru en 2007, est la traduction française du texte italien de 2003 *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*. Cet ouvrage n'est pas un essai théorique mais une analyse des problèmes qui ont trait à la traduction, procédé dont le but est de traduire fidèlement un texte. C'est à travers trois regards distincts que l'auteur tente d'éclairer cette problématique : en tant qu'auteur, traducteur et éditeur. Le dernier essai d'Eco sur le signe et l'interprétation, *De l'arbre au labyrinthe* date de 2011 pour la traduction française. Le texte original, *Dall'albero al labirinto*, quant à lui, paru en 2007. Il s'agit en fait d'une synthèse de l'ensemble de sa pensée sur le signe et l'interprétation.

Finalement, Eco a publié de nombreux articles sur la sémiotique et l'herméneutique dans divers périodiques. Comme par exemple, *At the Roots of the Modern Concept of symbol* publié dans le journal *Social Research* en 1985 et *Reading My Readers* dans *Comparative Literature* en 1992. Ses articles viennent compléter ou résumer certaines des idées qu'il a développées dans ses essais. Il est possible aussi de trouver des textes dans lesquels Eco applique sa théorie sur des ouvrages littéraires, de la poésie, des films et même des superhéros tels que Superman.

3- Ses romans

Son premier roman, *Le Nom de la rose*, paru en 1980, raconte l'histoire de Guillaume de Baskerville et de son acolyte Adso enquêtant sur une série de meurtres commis en 1327 dans une abbaye bénédictine située en Provence. Ce roman policier nous plonge au cœur de l'époque médiévale, qu'Eco affectionne particulièrement, à travers l'énigme et les symboles. Très populaire, une version cinématographique de l'œuvre fut présentée au grand écran en 1986. L'auteur propose, huit ans plus tard, un autre roman qui connut un

franc succès : *Le Pendule de Foucault*. Ces œuvres de fiction sont marquées par une grande connaissance intellectuelle et historique. Eco publia d'autres romans jusqu'en 2015 tels que : *Baudolino* et *Numéro zéro*.

4- Ses autres œuvres et publications

Outre ses romans et ses essais sur la sémiotique et l'herméneutique, Eco publia un bon nombre d'œuvres de toute sorte. En 1963 il publie *Diario minimo, Pastiches et postiches* pour la traduction française de 1988. Ce texte est écrit dans un style humoristique et divertissant et a pour but de présenter des codes du langage que nous utilisons sans que nous y portions attention ou des langues utilisées par des peuples indigènes et anciens. Il écrit une suite à ce texte en 1992 *Il secondo diario minimo* dont le titre français est *Comment voyager avec un saumon* (1998). En 1980, il publie un texte sur une sémiotique de l'architecture : *Function and sign: the semiotics of architecture* dans lequel il applique les concepts qu'il a développé sur le signe. Eco s'intéresse aussi à la morale et plus particulièrement au phénomène de l'intolérance. C'est dans *Cinque scritti morali*, paru en Italie en 1997, que l'auteur explore l'intolérance qu'il nomme « sauvage » et qui façonne nos sociétés. Il propose la solution suivante : que les intellectuels, les grands penseurs de ce monde éduquent les citoyens pour qu'ils cessent de porter des jugements sans fondement envers ceux qui leur semblent différents. En 2004, Eco publie, en Italie, *L'histoire de la beauté* qu'il a coécrit avec l'écrivain Girolamo de Michele. L'ouvrage parcourt les théories esthétiques, ainsi que les principales œuvres d'art, des Grecs anciens à nos jours. Les auteurs cherchent à saisir le phénomène du beau en se demandant si le jugement esthétique est rationnel ou affectif. C'est en 2007 qu'Eco publie *L'histoire de la laideur* dans laquelle il désire démontrer que le laid a autant sa place que le beau dans l'histoire de l'homme. Il

va explorer plusieurs notions telles que : le vulgaire, le satanique, l'ignoble et le grotesque. Sans oublier son *Histoire des lieux de légende*, parution italienne de 2013, où Eco explore les divers personnages, objets et lieux imaginaires, ou mythiques, qui fascinent les hommes, par exemple : l'Atlantide, Sherlock Holmes, le saint Graal, l'île de Salomon et la reine de Saba. Eco propose aussi une réflexion sur le fascisme dans son dernier ouvrage, *Reconnaître le fascisme*, paru en 2017. Finalement, Eco est aussi auteur de romans jeunesse, avec Eugenio Carmi¹³ comme l'illustrateur, dont *Les Gnômes de Gnou*.

¹³ Carmi (1920-2016) est un peintre et sculpteur italien. Il est connu pour ses œuvres abstraites avec ses formes géométriques sur canevas. En 1963 il fonda la Galleria del Deposito à Genève. Proche ami d'Eco, il réalisa les illustrations de ses trois livres jeunesse. Il réalisa plusieurs œuvres telles que : *Penetrazione M* (1969) et *Meta Immagine* (1973).

Chapitre 2 : La théorie sémiotique de Peirce

Comprendre la théorie d'Eco implique de s'approprier adéquatement la pensée de Peirce. Tous ses essais sémiotiques et herméneutiques s'y réfèrent. Il se dit lui-même dans la lignée peircienne. C'est pour cette raison que nous avons décidé de consacrer un chapitre à Peirce dans le but de bien saisir les fondements et les notions de sa théorie pragmatique. Ce chapitre sert d'outil théorique et n'a pas pour objectif de faire des liens ou des comparaisons avec la théorie d'Eco. De ce fait, nous allons présenter, aussi objectivement que possible, la pensée peircienne et les éléments importants dont Eco fait usage dans ses œuvres. Notons que ce chapitre présentera la théorie peircienne de manière plus large qu'Eco le fait lui-même afin de réellement saisir l'essence de sa théorie et dans le but d'être en mesure de faire des liens plus clairs et rigoureux. Notons qu'Eco prend plus ou moins pour acquis que le lecteur maîtrise la théorie de Peirce. Il ne propose pas une analyse profonde des fondements de sa théorie. Étant donné que, pour comprendre la théorie sémiotique et herméneutique d'Eco il faut absolument saisir la notion de sémiosis illimitée, il paraît indispensable d'expliquer l'essence de celle-ci, but du présent chapitre. Une fois acquise et intégrée, la théorie peircienne prend tout son sens dans l'étude de la pensée d'Eco. C'est pour cette raison qu'il nous paraît pertinent de remplir cette tâche au préalable. De plus, notons qu'il serait possible de consacrer une thèse entière à Peirce, c'est pour cette raison que nous avons seulement sélectionné les notions qui sont en lien avec la sémiotique et l'herméneutique. Finalement, le chapitre permettra d'alléger la thèse étant donné que la base théorique de Peirce aura déjà été expliquée. Il nous restera à approfondir certains points et à exposer le traitement théorique et analytique qu'en fait Eco.

Afin de comprendre les fondements de la pensée peircienne, nous allons revoir, d'une part, les études de Claudine Tiercelin¹⁴, philosophe française contemporaine. C'est dans son ouvrage, *Peirce et le pragmatisme*, que l'auteure expose, de manière claire et pertinente, les sources et les éléments qui ont façonné le pragmatisme peircien. Autre ouvrage central de Tiercelin, pour s'approprier la pensée peircienne et qui sera abordé dans ce chapitre : *La pensée-signe*. Une autre auteure nous paraît essentielle, il s'agit de Christiane Chauviré¹⁵ qui nous propose, dans *Peirce et la signification : Introduction à la logique du vague*, une analyse poussée de la notion de vague chez Peirce. D'autre part, afin de saisir les éléments plus techniques de la sémiotique de Peirce, nous allons nous référer aux ouvrages de différents auteurs tels que l'auteure belge Nicole Everaert-Desmedt¹⁶, qui offre un texte d'introduction non négligeable pour comprendre la sémiotique peircienne. Ainsi, nous allons faire référence à son œuvre *Le processus interprétatif : introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Nous allons aborder également les œuvres de Gérard Deledalle, spécialiste et traducteur de Peirce, notamment : *Théorie et pratique du signe*. Sans oublier, bien sûr, les écrits de Peirce lui-même que Deledalle¹⁷ a traduit dans *Écrits*

¹⁴ Claudine Tiercelin (1952-) est une philosophe française, professeure titulaire de la chaire de Métaphysique et de la philosophie de la connaissance au Collège de France depuis 2010. Sa thèse doctorale de 3^{ème} cycle en philosophie portait sur la philosophie du langage et de la connaissance chez Peirce. De plus elle compléta un doctorat d'État qui traite des problèmes des universaux chez Peirce (1982). On lui doit, entre autres, les ouvrages suivants : *Peirce et le pragmatisme* (1993), *Hilary Putnam, l'héritage pragmatiste* (2002) et *Le Ciment des choses* (2011)

¹⁵ Christiane Chauviré (1945-) est une philosophe française, spécialiste de Wittgenstein et de Peirce. Elle est agrégée de philosophie à l'Université Paris I-Panthéon-Sorbonne I. Ses travaux portent actuellement (2021) sur la philosophie sociale du sens. Elle est l'auteure de plusieurs ouvrages tels que : *Le moment anthropologique de Wittgenstein* (2004), *Le mental et le social* (2013) et *Comprendre l'art. L'esthétique de Wittgenstein* (2016).

¹⁶ Nicole Everaert-Desmedt est une sémioticienne belge, agrégée de philosophie et de lettres aux Facultés universitaires Saint-Louis à Bruxelles. Elle est l'auteure d'*Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte* (2006) et de *La communication publicitaire. Étude sémio-pragmatique* (1984).

¹⁷ Gérard Deledalle (1921-2003) est un philosophe français qui a enseigné dans plusieurs universités françaises. Il s'intéressait au pragmatisme, à la philosophie américaine, à Dewey et Peirce. En 1990 il fût le récipiendaire du Prix Herbert W. Schneider pour ses nombreux travaux sur la philosophie américaine. On

sur le signe. Finalement, certains articles publiés par la philosophe canadienne Cheryl Misak¹⁸, seront utilisés dans ce chapitre afin de mettre en lumière le pragmatisme peircien.

Pour comprendre la pensée de Peirce, les commentateurs la comparent souvent à la théorie de Saussure. Les deux penseurs, pourtant contemporains l'un de l'autre, possèdent une approche assez différente de la notion de signe. Deledalle affirme que Peirce fait de la sémiotique alors que Saussure fait de la sémiologie : « Saussure est essentiellement un linguiste plus porté à étudier les langues qu'à élaborer des théories sur la langue. Aussi sa linguistique repose-t-elle sur l'analyse des langues et la sémiologie ne vient-elle qu'ensuite comme théorie générale des signes linguistiques. »¹⁹. Pour sa part, Desmedt qualifie la théorie de Peirce de sémiotique générale en la distinguant de la théorie de Saussure vue comme une sémio-linguistique. Ce qui distingue avant tout les deux théoriciens du signe est le fait que Peirce a une pensée triadique (ou ternaire) et que Saussure a une pensée dyadique (ou binaire). Saussure est un linguiste, c'est pourquoi il s'intéresse avant tout à une théorie des langues plutôt qu'à une théorie du langage. Sa pensée est binaire car il prend en compte deux éléments du langage : le signifiant et le signifié. Selon Deledalle, le signe est alors l'union d'un son (le signifiant) et d'un concept (le signifié). Le signe est appréhendé uniquement dans sa relation au code ce qui le rend fixe. Ce qui distingue, de façon marquée, les deux penseurs, c'est le fait que Saussure se limite au signe littéral alors que Peirce s'intéresse à l'ensemble du processus de signification : les interactions sociales

lui doit, entre autres, les ouvrages suivants : *Le Pragmatisme* (1971) et *La Philosophie peut-elle être américaine ?* (1995).

¹⁸ Cheryl Misak est professeure et chercheuse au département de philosophie de l'Université de Toronto. Elle se spécialise dans l'étude du pragmatisme. Outre ce champ d'intérêt, elle propose des articles traitant de l'éthique, de la bioéthique et aussi de la philosophie analytique.

¹⁹ DELEDALLE, Gérard, *Théorie et pratique du signe : introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Éditions Payot, 1979, p.30.

dans lesquelles le signe est produit. En effet, la production d'un signe et de sa signification implique le phénomène d'interprétation. Phénomène qui exige une conscience humaine qui produit, reçoit et interprète des signes. Avant de proposer sa théorie sémiotique, Peirce tente de répondre à la question des universaux à travers sa théorie : le pragmatisme. Tiercelin précise que cette philosophie pragmatique provient de l'importance qu'accordait Peirce au caractère pratique et expérimental de la réalité. Non pas dans le sens d'un empirisme radical qui est possible dans certaines disciplines telles que les mathématiques, la biologie ou la physique. La philosophie ne peut prétendre à établir des vérités absolues, elle consiste plutôt en une « science de la découverte ». Il est possible de consacrer ses recherches sur un sujet abstrait tout en suivant des règles logiques et pratiques : « ...le chimiste analysera la température d'une solution par des règles générales abstraites telles que les lois de la thermodynamique ; l'explication philosophique pragmatiste marchera en sens inverse : c'est ma connaissance des lois de la thermodynamique qui devra s'expliquer par ma connaissance des propriétés observables des objets physiques. »²⁰. Ainsi, on ne peut qualifier le pragmatisme de Peirce d'empiriste au sens pur du terme mais comme une façon d'étudier la réalité en utilisant notre rationalité, et les lois logiques qui la définissent, pour tenter d'expliquer concrètement l'abstrait. Il y a donc, chez Peirce, une dynamique qui s'opère entre l'ordre métaphysique et l'ordre logique de la réalité. C'est de cette manière qu'il faut aborder l'étude du signe. En effet, le signe peut être observable : j'entends le mot « chat », je l'écris, je le dessine... mais pour comprendre le rôle fondamental et universel du signe, je dois l'étudier de manière « métaphysique » - ce qui inclut mais ne se limite pas à la seule référence. Pour Peirce, l'ordre métaphysique du signe sera : la sémiosis illimitée.

²⁰ TIERCELIN, Claudine. *La pensée-signe : Études sur C. S. Peirce*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Collège de France, (n.d.) (généré le 13 décembre 2013). Disponible sur Internet: ISBN : 9782722602335.

Cette relation entre l'ordre logique et métaphysique du signe sera développée dans les prochaines parties du chapitre.

Il est d'important d'ajouter que cette dynamique implique un consensus entre la vérité « pure » et la vérité « subjective ». Peirce croit en l'approche méthodologique et logique de Descartes mais avec nuance. Dans son article *Peirce, Levi, and the Aims of Inquiry*, Misak analyse le concept de croyance, notamment chez Peirce. La philosophie est une recherche de la vérité universelle mais il ne faut pas oublier que la réalité humaine doit être prise dans son contexte culturel. Les croyances qui habitent l'homme doivent être remises en doute mais pas de manière radicale comme le propose Descartes. Il serait difficile et plutôt irréaliste de remettre en doute la totalité des croyances humaines : « Any of our beliefs might be false, but it would be absurd to doubt them all because of this. If we did, we would not possess a body of stable beliefs by which to judge new evidence and hypotheses, and hence, we would block the path of inquiry. We can doubt one belief and inquire, but we cannot doubt all of our beliefs and inquire. »²¹. Ainsi, étudier le signe constitue une « enquête » pour Peirce ce qui implique la mise en question des croyances mais tout en respectant la part culturelle de la production et de l'interprétation des signes. Pour Peirce et pour Eco, la recherche de la « vérité » ou l'essence du signe, ne peut se faire en dehors de la sémiologie illimitée. On ne peut étudier la production et l'interprétation des signes comme un objet purement statique et palpable mais plutôt comme une « entité » inscrite dans l'histoire de l'homme et qui est mouvante car cette histoire n'est pas terminée. Le signe est donc produit au sein de l'histoire sur la base de la réalité concrète mais aussi

²¹ MISAK, Cheryl. "Peirce, Levi, and the Aims of Inquiry." *Philosophy of Science*, vol. 54, no. 2, 1987, pp. 256–265. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/187802. Accessed 8 July 2021.

en lien direct avec la culture, l'encyclopédie. Il serait donc difficile de mettre de côté la partie culturelle de la production et l'interprétation des signes. C'est pour cette raison que nous disions plus haut que le pragmatisme de Peirce ne peut être appréhendé en tant qu'empirisme pur. Étant donné que la sémiotique est illimitée, évolutive, il en va de même pour la vérité : « Peirce notes that we may have this settled opinion about many questions, but we must not infer from this that we "perfectly know when we know". That is, we cannot know that any given question is permanently settled or true we cannot have absolute certainty. »²².

1- Le pragmatisme ou le réalisme « vague »

Tout d'abord, le pragmatisme est une doctrine philosophique, fondée en 1878 aux États-Unis, au 19^{ième} siècle, principalement par Peirce. Anciens élèves d'Harvard, Peirce, William James et John Fiske, entre autres, ont fait partie du *Club métaphysique* (1872) d'où émergèrent les premières réflexions qui menèrent au pragmatisme. Les métaphysiciens antiques se demandaient si les idées existent réellement ou bien si elles ne sont que des conceptions de l'esprit humain? Les platoniciens croient en l'existence réelle des idées (réalisme métaphysique). Par exemple, l'Idée du Bien englobe toutes les caractéristiques connues et universelles du concept Bien. Pour Platon, ces Idées existent réellement dans le monde des Idées. Peirce désire faire « un grand ménage » de la métaphysique, c'est-à-dire, filtrer, sélectionner pour ne retenir que ce qui a une signification, la question étant de savoir comment y parvenir. « Peirce pense que ce qui est important, ce n'est pas tant de déterminer ce qui est mental et ce qui ne l'est pas, que de déterminer si

²² *ibid.*, p.260.

notre pensée porte ou non sur des objets réels... »²³. Peirce critique ici les doctrines médiévales sur la question des universaux : le conceptualisme et le nominalisme.

Au Moyen-Âge, le conceptualisme fait son apparition avec Pierre Abélard²⁴. Cette théorie philosophique affirme qu'un concept n'existe que dans la conscience, ainsi, le monde des Idées n'existe pas. De plus, une idée possède une identité, une existence différente de l'objet réel. Par exemple, le livre bleu, en tant qu'objet réel, est distinct du concept « livre bleu » en tant qu'objet mental. Ce qui existe *a priori*, c'est le livre bleu. Le concept mental est créé *a posteriori*, il n'est donc pas ontologiquement lié à l'objet réel. Le mot et le son « bleu » possède bel et bien une réalité, non pas physique, mais intellectuelle (mentale). Un peu plus tard au Moyen-Âge, une autre doctrine voit le jour : le nominalisme. Cette théorie s'oppose aussi au platonisme en ce qui concerne le problème des universaux. Selon les tenants de cette théorie, dont le principal penseur est Guillaume d'Ockham²⁵, les concepts ne sont que des constructions humaines. Si je dis : « soleil », il s'agit d'une idée créée et faisant partie de la convention de la langue française au même titre que « sun », nom inventé et inscrit dans la convention de la langue anglaise. Aucune existence, concrète ou intellectuelle, n'est accordée aux concepts. Ainsi, ce qui distingue le conceptualisme du nominalisme, c'est que le premier confère une existence mentale aux

²³ TIERCELIN, Claudine. *C. S. Peirce et le pragmatisme*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Collège de France, 2013 (généré le 03 juin 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cdf/1985>>. ISBN : 9782722601901. DOI : 10.4000/books.cdf.1985.

²⁴ Pierre Abélard (1079-1142) est un philosophe français reconnu pour ses idées avant-gardistes concernant les sciences naturelles. Il critiquait l'obscurantisme et le conservatisme issus de la Tradition. Voici quelques-uns de ses ouvrages : *De intellectibus* (1124), *Sic et Non* (1122) et *Sententiae secundum Magistrum Petrum* (1135-1139).

²⁵ Guillaume d'Ockham (1285-1347) est un philosophe et franciscain d'origine anglaise. Il fut un défenseur du nominalisme et s'intéressa particulièrement à la logique et au langage. Il est considéré comme l'un des précurseurs de la philosophie analytique en développant sa notion de parcimonie. Son enseignement non-traditionnel lui valurent d'être excommunié en 1330. Il fut l'auteur des titres suivants : *Contra Johannem XXII* (1335) et *Tractatus ostendens quod Benedictus XII nonnullas Johannis XXII hereses amplexus est* (1337).

concepts tandis que le second leur refuse toute existence. Peirce s'accorde à dire que ces deux doctrines ont raison sur le fait que les concepts n'existent pas concrètement mais il trouve tout de même des lacunes à chacune d'elles : « ces positions participent toutes deux de l'illusion qui consiste à donner une définition de l'universel en dehors de la pensée et du langage... »²⁶. C'est pour cette raison, qu'insatisfait des théories existantes sur la question des universaux, que Peirce va proposer une nouvelle métaphysique qui viendra palier ces problèmes : le pragmatisme : « À l'inverse, le réalisme peircien s'attachera à reconnaître l'importance, voire l'irréductibilité, de l'indétermination à l'œuvre dans la connaissance, dans le langage et dans le réel, sous la double forme du vague et de la généralité. »²⁷.

Selon Peirce, la meilleure théorie pour appuyer son pragmatisme est celle de Duns Scot²⁸. Le scotisme serait pour lui à même d'offrir une philosophie qui s'adapte aisément à la science moderne. Duns Scot propose trois types d'universaux : logique, physique et métaphysique. Selon lui, chez les individus d'une même espèce, il existe une nature commune mais qui est indéterminée, c'est-à-dire, que cette essence n'existe pas concrètement dans un objet donné. Il s'agit des universaux métaphysiques. Pour Peirce, cette approche permet de « régler » la question de l'existence des universaux. Ils n'existent pas dans un monde des Idées (platonisme), ni concrètement dans une réalité mentale (conceptualisme). De plus, on ne nie pas totalement leur existence (nominalisme) car ils

²⁶ TIERCELIN, Claudine. C. S. Peirce et le pragmatisme. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Collège de France, 2013 (généré le 03 juin 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cdf/1985>>. ISBN : 9782722601901. DOI : 10.4000/books.cdf.1985.

²⁷ *ibid.*

²⁸ Jean Duns Scot (1266-1308) est un théologien et franciscain écossais disciple de Guillaume d'Ockham. Il s'opposait à Thomas d'Aquin et Maître Eckart car, pour lui, Dieu ne peut être cherché par la raison. On lui doit la théologie de l'Immaculée conception. Duns Scot est l'auteur des œuvres suivantes : *Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis* (1300) et de *Collationes parisienses* (1302-1307).

existent, mais sans se concrétiser et sans être déterminés à un objet ou individu x : « La nature commune n'est donc ni un singulier doté d'une unité numérique, ni un universel qui n'aurait d'autre unité que celle de la prédicabilité logique, mais un « entre-deux » ne se confondant avec aucun des deux et ne s'y réduisant pas davantage. »²⁹. C'est l'universel logique qui permet à celui métaphysique de s'appliquer de manière commune et indistincte. Pour donner une existence individuelle à x , nous avons besoin de l'universel physique qui permet au mode indéterminé de passer, en quelque sorte, au monde individuel (individualité).

Donc, selon Tiercelin le pragmatisme de Peirce pourrait être qualifié de « réalisme vague » car il ne croit pas en une réalité déterminée et réductible. Par nature, le monde, les êtres, les choses, sont communément irréductibles, indéterminés, vagues. Cette position de départ est essentielle pour comprendre la sémiotique de Peirce car elle découle directement de ses idées ontologiques et phénoménologiques : « Entreprise thérapeutique, le pragmatisme reste, on le voit, indissociable de l'ontologie, et d'une ontologie réaliste : réalisme original, sensible à tout réductionnisme, et qu'on retrouvera à tous les stades de la réflexion peircienne sur les signes et sur la connaissance, comme dans sa métaphysique scientifique. »³⁰ Une question est réglée, les concepts, les idées, n'ont pas d'existence finie. C'est pourquoi le signe s'inscrit dans la sémiosis illimitée. La signification est évolutive, l'interprétation des signes l'est tout autant. Il devient alors évident que de rechercher un sens déterminé, réductible et figé à un concept, un texte, un signe physique, une œuvre

²⁹ TIERCELIN, Claudine. C. S. Peirce et le pragmatisme. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Collège de France, 2013 (généré le 03 juin 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cdf/1985>>. ISBN : 9782722601901. DOI : 10.4000/books.cdf.1985.

³⁰ *ibid.*

d'art, bref, tout ce qui porte à l'interprétation, est un projet impossible. L'interprétation est donc un processus infini car la signification porte sur des objets, des individus, des histoires, des événements dont la définition, la nature, est toujours ouverte à plus. Ajoutons aussi, qu'en tant qu'interprètes, les individus s'inscrivent eux aussi dans cette indétermination. L'histoire d'une culture, d'un individu n'est pas fixée et finie (dictionnaire et encyclopédie). Ainsi, dans une perspective peircienne, nous pourrions dire que l'interprétation est un processus dans lequel des interprètes en évolution donnent un sens à une réalité qui est elle aussi en évolution. La sémiosis illimitée rend compte de ce phénomène évolutif et ouvert dans lequel la signification, et donc l'interprétation, est continuellement enrichie.

Dans son ouvrage, *Théorie et pratique du signe, introduction à la sémiotique de C.S Peirce*, Deledalle précise cette idée en proposant une définition de la sémiotique peircienne. Selon lui, cette sémiotique est inscrite dans une théorie philosophique générale. Cette dernière se caractérise par deux axes principaux. Premièrement, elle est continuiste, car le savoir, pour Peirce, n'est jamais achevé. Deuxièmement, tout comme Tiercelin, Deledalle qualifie la sémiotique peircienne de réaliste car Peirce estime que les signes, de manière générale, peuvent produire de la connaissance vraie. Même si les concepts ne sont pas déterminés ou réellement concrets, cela n'implique pas que le savoir n'existe pas ou que la « vérité » est inatteignable. C'est justement cette indétermination qui permet aux connaissances, métaphysiques et scientifiques, d'être sans cesse en évolution. À trop vouloir figer les connaissances, nous les empêchons d'y ajouter une plus-value. Ainsi, pour Peirce, le caractère vague des universaux permet que le l'on s'approche, continuellement, de plus en plus de la vérité (réalisme), de l'essence des choses. Selon Chauviré : « Peirce

finit par assimiler continuité et généralité : le continu est « une généralité d'un ordre supérieur » (*Reasoning*, etc.). Car c'est là que devaient le conduire ses spéculations si peu ordinaires sur le lien intrinsèque entre le vague et le général, reliés entre eux par des transitions infinitésimales, et le continu lui-même. »³¹. D'un point de vue terminologique, Peirce passe souvent d'une appellation à l'autre : « vague », « général », « indéterminé » ou « infini ». Chauviré précise que le vague est en fait, selon Peirce, un type d'indétermination. Chez Peirce, il y a deux types d'indétermination qui peuvent affecter le signe : le vague et le général.

Peirce : Les 2 types d'indétermination affectant le signe

VAGUE	GÉNÉRAL
<ul style="list-style-type: none"> • CONCERNE L'INTERPRÈTE • LAISSE À L'INTERPRÈTE LE CHOIX DE DÉTERMINER UN SIGNE • EX (de Peirce): L'homme est mortel. Quel homme? 	<ul style="list-style-type: none"> • CONCERNE LE SIGNE LUI-MÊME • LE SIGNE RÉSERVE À UN AUTRE SIGNE LA TÂCHE DE COMPLÉTER LA DÉTERMINATION. • EX (de Peirce): L'horoscope annonce un grand changement. Lequel? L'horoscope ne le dit pas.

Ajoutons que, dans certains cas, Peirce conçoit que l'indétermination du signe peut être à la fois générale et vague. Cela concerne les situations dans lesquelles un locuteur transfère le droit de détermination du signe à un destinataire : « Nous avons des invités pour le dîner, nous allons cuisiner quelques...? ». Comme nous pouvons le constater, la notion de vague chez Peirce est omniprésente dans l'ensemble de sa pensée. En effet, d'un point de vue ontologique et phénoménologique, il existe un entre-deux qui façonne notre

³¹ CHAUVIRÉ, Christiane, *Peirce et la signification; Introduction à la logique du vague*, Paris, PUF, 1995, p. 230.

rapport au monde et ce même entre-deux, ce vague et cette indétermination, concerne aussi des éléments précis tels que le signe lui-même. En comprenant cette omniprésence du vague, nous comprenons, par le fait même, l'aura qui teinte sa théorie sémiotique. C'est pour cette raison qu'il nous paraît indispensable de saisir les fondements ontologiques et phénoménologiques de la pensée peircienne si l'on veut comprendre sa théorie sémiotique. Ces fondements qui s'appuient sur l'idée de l'indétermination du savoir s'opposent à la pensée cartésienne. Pour Descartes, il est possible de parvenir, grâce à l'exercice du doute méthodique, à l'évidence première : « Je pense donc je suis ». Mais cette évidence ne concerne que l'esprit individuel. Je suis un être pensant; par le pouvoir de ma raison, j'ai la possibilité de filtrer le savoir acquis et de fonder des connaissances solides et évolutives. Descartes croit en une construction du savoir multidisciplinaire mais dans le sens que le travail rationnel individuel de plusieurs peut mener au savoir. Chez Peirce, l'approche est complètement différente. Selon Alain Létourneau ³², dans son article *Quelques contributions de Peirce à l'épistémologie des sciences sociales*, la pensée peircienne mène à : « (l') impossibilité d'un doute abstrait à la Descartes, et donc renonciation à un point de départ dans une conscience solitaire ; le doute ne fait surface que dans des situations d'action ; nous pouvons alors penser le processus cognitif comme un processus coopératif. »³³. Il ne s'agit plus d'une connaissance intuitive à partir un point déterminé mais d'une connaissance « collective » dans le sens que mon savoir est acquis en fonction

³² Alain Létourneau est un philosophe québécois et professeur titulaire de philosophie à l'Université de Sherbrooke. Il est spécialisé en éthique de l'environnement, la philosophie politique, l'herméneutique, l'argumentation et la communication. Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages tels que : *Validité et limites du consensus en éthique* (2007), *Re-presentations in Dialogue* (2012) et *L'universitaire et les médias. Une collaboration risquée mais nécessaire* (2013).

³³ LÉTOURNEAU, Alain. « Quelques contributions de Peirce à l'épistémologie des sciences sociales. » Cahiers de recherche sociologique, numéro 62, hiver 2017, p. 21–44. <https://doi.org/10.7202/1045613ar>.

d'une culture, d'une histoire, d'un langage qui forme mon encyclopédie. En tant qu'être produisant des significations, ma compréhension du monde est « symbolique », ma conscience est la représentation de mon interprétation du monde. Descartes souhaitait établir une science solide produisant des « vérités » ancrées, voire indiscutables. Étant donné qu'il n'est pas possible de trouver le point de départ, hors de tout doute, de la connaissance, Peirce affirme au contraire de Descartes, que la « vérité » est indéterminée, infinie et construite sur des significations précédentes et mes « nouvelles » significations deviennent le fondement des prochaines, et ce, de manière illimitée. Ce postulat lui permettra de développer sa théorie des catégories, la phanéroscopie.

2- Le processus sémiotique

2.1 La phanéroscopie : la théorie des catégories

Peirce, dans *Écrits sur le signe*, stipule que la phanéroscopie : « est la description du *phaneron*; par *phaneron*, j'entends la totalité collective de tout ce qui, de quelque manière et en quelque sens que ce soit, est présent à l'esprit, sans considérer aucunement si cela correspond à quelque chose de réel ou non. »³⁴. Cette définition est en continuité avec son postulat de base que nous venons de présenter ci-haut, à savoir que : les concepts qui résident dans notre conscience, et sur lesquels on s'appuie pour produire un langage et des significations, ne possèdent pas d'existence finie et concrète. Ils existent sous ce « vague ». De ce fait, la théorie sémiotique de Peirce évolue et se construit dans cet entre-deux au sein duquel prennent place les trois catégories phanéroscopiques: priméité, secondéité et tiercéité. C'est dans un article, paru dans *The Monist* en 1867, intitulé « On a New List of

³⁴ PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe; rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p.67.

Categories » que Peirce va proposer de « remplacer » les catégories kantiennees par les trois catégories phanéroscopiques. Il prétend que les catégories universelles, telles que proposées par Kant, sont trop particulières car elles ne prennent pas en compte l'indétermination des idées. Les catégories qu'il propose, sont-elles aussi universelles mais sans être trop déterminées. Une universalité des catégories trop « encadrée » ou « réductible », ne permet pas une ouverture adéquate pour l'avancement des connaissances métaphysiques et scientifiques. Voici donc les trois catégories phanéroscopiques de Peirce :

Les 3 catégories phanéroscopiques peirciennes

	Définition	Exemple
Priméité <i>Firtsness</i>	Phanérons qui présentent des qualités sensibles. La qualité sensible en elle-même, un « pur ». Aspect informel du signe. (Deledalle) Demeurent une pure potentialité tant et aussi longtemps qu'ils ne sont pas associés à un objet réel. (Deledalle)	Qualité odorante de l'essence de rose qui existe dans ma conscience. Qualité sonore du sifflet d'une locomotive qui existe dans ma conscience.
Secondéité <i>Secondness</i>	Actualisation de la priméité. Vécu comme tel, pas réfléchi. « La secondéité s'inscrit dans un temps discontinu, où s'impose la dimension du passé : c'est le temps des existences individuelles datées. Tel fait à lieu à tel moment, avant tel autre fait, qui en est la conséquence. » ³⁵ (Desmedt)	Le 2 juin 2019 : j'entends le sifflet de la locomotive qui passe à Lac-Mégantic. Le 3 juin 2019 : je sens l'essence que la rose de mon jardin dégage.
Tiercéité <i>Thirdness</i>	Qui met en relation la priméité et la secondéité.	Je sais que si je laisse tomber une pierre, elle atterrira sur le sol.

³⁵ EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif : introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Éditions Pierre Mardaga, 1990, p.35.

	<p>Domaine de la conscience réfléchie où je peux appliquer les lois et les règles.</p> <p>« La tiercéité est la catégorie de la pensée, du langage, de la représentation, du processus sémiotique (...), de la culture ; elle permet la communication, la vie sociale. »³⁶ (Desmedt)</p>	<p>Ma conscience rationnelle sait qu'il s'agit de la loi de la gravité</p>
--	---	--

Dans *Le processus interprétatif*, Desmedt explique que les trois catégories phanérosopiques font partie intégrale de l'expérience humaine et lui sont propres (pas chez les végétaux et animaux) : « La priméité est la catégorie de la qualité : la secondéité celle du fait, et la tiercéité, celle de la pensée et du langage. (...) L'homme vit dans la tiercéité; il est plongé dans un univers de signes; les signes structurent sa manière de penser, d'agir et d'être; l'homme accède à la secondéité et à la priméité à travers les filtres de la tiercéité. »³⁷ Ainsi, comme le dit Deledalle dans *Théorie et pratique du signe*, ces trois catégories sont des univers (des idées et des occurrences) qui ne sont pas séparés. Ils sont co-réels. Desmedt ajoute que ce sont ces catégories qui permettent à l'homme d'appréhender adéquatement les phénomènes. Pour ce faire, Peirce affirme que l'homme doit exercer trois facultés. La première est l'*observation*, la plus importante et la plus rare. Il s'agit de la capacité à voir la réalité telle qu'elle est, et ce, en faisant abstraction d'interprétations arbitraires ou qui modifieraient la réalité. Peirce donne l'exemple de l'artiste devant une scène hivernale. Un passant pourrait dire que la neige est blanche, surtout au soleil et plus grise à l'ombre. Cependant, l'artiste est en mesure de mieux décrire le paysage : les ombres ne sont pas grises mais bleu foncé et la neige n'est pas blanche

³⁶ *ibid.*, p.36.

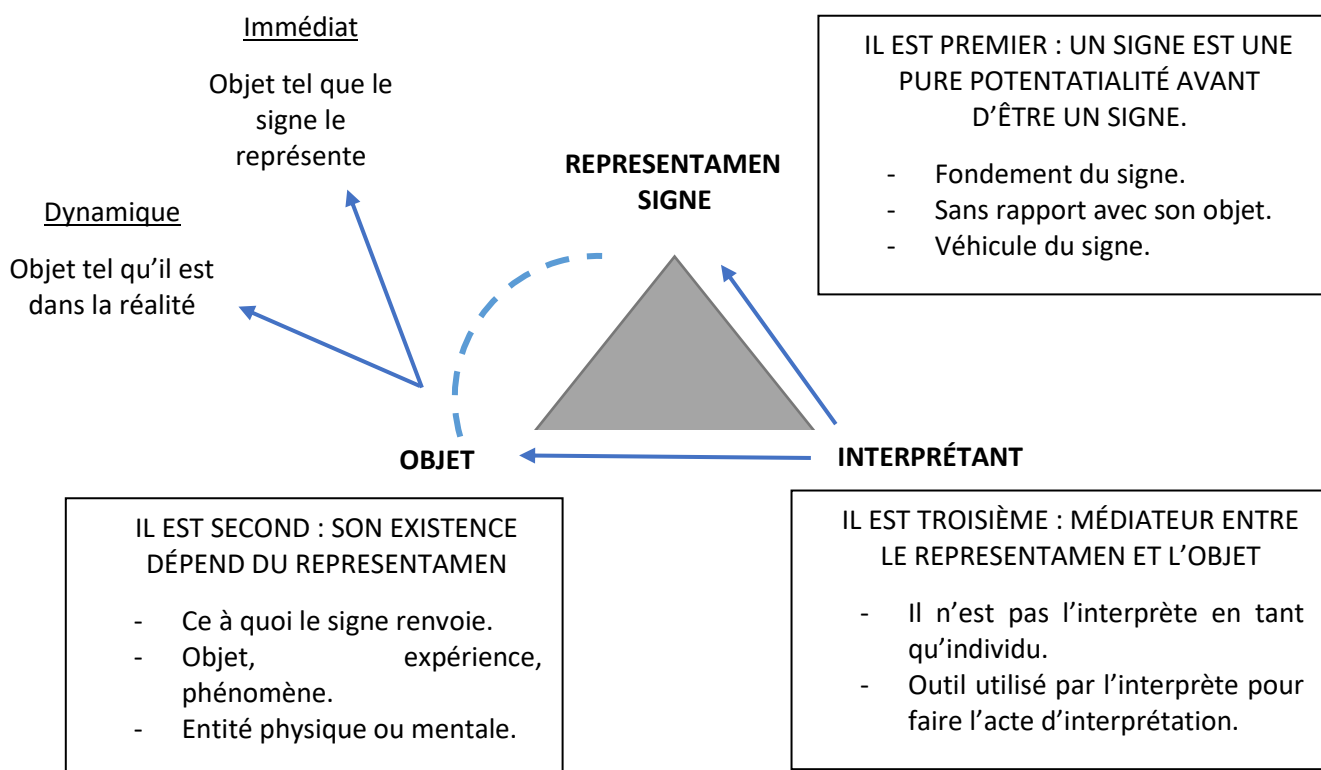
³⁷ *ibid.*, pp.36-37.

mais d'un jaune radieux dû aux rayons du soleil. Ainsi, plus la description est précise, plus l'expérience, phénoménologiquement parlant, est satisfaisante. La seconde faculté est la *discrimination*, c'est-à-dire, être en mesure de se concentrer uniquement sur l'objet ou le phénomène afin de mettre de côté ce qui pourrait parasiter l'observation. Finalement, la dernière faculté est la *généralisation*. Nous n'avons qu'à penser au mathématicien qui produit des formules abstraites qui permettent d'appliquer une loi universelle.

2.2 Un modèle triadique

Trois catégories, trois facultés, le modèle peircien est triadique encore d'une autre manière : « Tout signe est triadique. Un signe n'est signe que s'il comporte les trois éléments suivants : un representamen premier, un objet second et un interprétant troisième. »³⁸. Nous proposons un schéma qui permet de visualiser la dynamique du signe :

La dynamique du signe selon Peirce



Dans le schéma ci-dessus, il est important de préciser le fait que Peirce emploie, la plupart du temps, le terme « representamen » et le terme « signe » de manière équivalente. En revanche, il est possible de constater que Peirce fait, à l'occasion, une distinction entre les deux notions. Le signe peut consister en l'objet tel quel tandis que le representamen est considéré comme la « chose-signe » en tant qu'élément du processus sémiotique. Pour que ce processus puisse être effectif, il est essentiel que l'interprète connaisse déjà l'objet d'interprétation. Un signe n'a pas pour fonction de faire connaître quelque chose mais plutôt d'exprimer quelque chose à propos de l'objet. Par exemple, si un individu me parle de calliphoridés et que j'ignore ce que c'est et que je ne possède aucun indice, il est impossible de donner un sens à ce mot. Ainsi, un processus sémiotique peut ne pas être envisageable. Le signe verbal « calliphoridés » ne m'apprend rien. Cependant, si l'individu me parle d'insectes de petite taille qui volent, je peux déjà enclencher un processus sémiotique car je sais ce qu'est un insecte de petite taille et en quoi consiste l'action de voler. L'interlocuteur, grâce à mes questions dirigées, ajoute qu'il s'agit d'une famille de mouches vertes ou bleues aux reflets métalliques. Connaissant maintenant ce que sont les calliphoridés, dès que j'entendrai ce mot dans le futur ou que je verrai un dessin, une photo ou une réelle mouche verte ou bleue aux reflets métalliques, un processus sémiotique pourra être possible. Ajoutons que ce processus sémiotique est fondé sur d'autres signes antérieurs (insectes, voler) constituant mon expérience. Le processus sémiotique est aussi un processus illimité : « Le representamen, pris en considération par un interprète, a le pouvoir de déclencher un interprétant, qui est un representamen à son tour et renvoie, par l'intermédiaire d'un autre interprétant, au même objet que le premier

representamen, permettant ainsi à ce premier de renvoyer à l'objet. »³⁹ Pour Peirce, aucun signe n'est isolé ou réductible, il est toujours en lien avec d'autres signes antérieurs qui deviendront le fondement d'un autre signe et ainsi de suite. Ce processus sémiotique illimité mène directement à la notion peircienne de sémiosis illimitée.

3- La sémiosis illimitée

Dans *Écrits sur le signe*, Peirce définit la sémiosis comme étant : « une action ou influence qui est ou implique la coopération de *trois* sujets, tels qu'un signe, son objet et son interprétant, cette influence tri-relative n'étant en aucune façon réductible à des actions entre pairs. »⁴⁰. Ainsi, tout comme la notion d'interprétant par exemple, la sémiosis n'est pas à considérer d'un point de vue singulier ou particulier. Il s'agit, comme nous l'avons vu plus haut, d'un processus sémiotique général qui est omniprésent autant dans les interactions entre un locuteur et un destinataire, lors d'une conversation orale ou écrite, dans la relation d'un lecteur et d'un texte, d'un spectateur et d'une œuvre d'art, d'un enquêteur et d'une affaire à résoudre; bref, il décrit tout processus qui implique et nécessite une interprétation. Ces exemples concernent des cas plus précis ou individuels mais le processus interprétatif, la sémiosis, est aussi effective d'un point de vue global, historique, intertextuel, culturel. L'homme est un « producteur » de signes, et donc, d'interprétations. Cette production est possible grâce à un processus sémiotique. Ce qui intéresse Peirce, c'est de comprendre comment fonctionne ce processus, cette sémiosis illimitée : « La sémiosis exprime le mouvement du signe, elle articule bien sûr le representamen, l'interprétant et

³⁹ EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif : introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Éditions Pierre Mardaga, 1990, pp.40-41.

⁴⁰ PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe; rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p.133.

l'objet dans un mouvement dynamique, celui de l'intelligence interprétative, ou de la saisie effective de quoique ce soit de significatif, à propos de quelque chose. »⁴¹. Ce mouvement dynamique est présent à tous les niveaux que ce soit lors d'une conversation entre deux individus, d'un groupe de personnes qui écoutent les propos d'un homme politique ou de l'interprétation de plusieurs communautés face à un évènement mondial. La sémiotique possède donc un caractère historique car elle a débuté la première fois qu'un individu a tenté de comprendre un signe verbal ou non-verbal. Il est bien sûr inimaginable de découvrir à quelle date ce moment remonte mais l'important est de saisir que les premières interprétations ont donné le ton au reste du processus. Ce dernier est considéré comme infini dans le sens où il ne prendra fin que s'il n'existe plus personne donc, plus aucune conscience interprétante. Dans le moment présent, nous interprétons les signes en fonction du passé, ce qui enrichit les significations déjà acquises et constitue le savoir actuel.

Afin d'illustrer le mouvement de la sémiotique illimitée de Peirce, arrêtons-nous sur la présentation qu'en a fait Jean Fisette⁴² dans son ouvrage *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*. Cette démonstration nous apparaît claire et bien vulgarisée. Nous avons reproduit plus bas le schéma⁴³ de l'auteur qui donne la définition suivante de la sémiotique : « Aussitôt qu'un signe ou représentamen a atteint le niveau de l'interprétant, il est prêt à entreprendre ce processus de médiation, à « muter », c'est-à-dire à devenir le *ground* d'un nouveau signe, et ce, suivant un processus théoriquement illimité : c'est la sémiotique *ad*

⁴¹ LÉTOURNEAU, Alain. « Quelques contributions de Peirce à l'épistémologie des sciences sociales. » Cahiers de recherche sociologique, numéro 62, hiver 2017, p. 21–44. <https://doi.org/10.7202/1045613ar>.

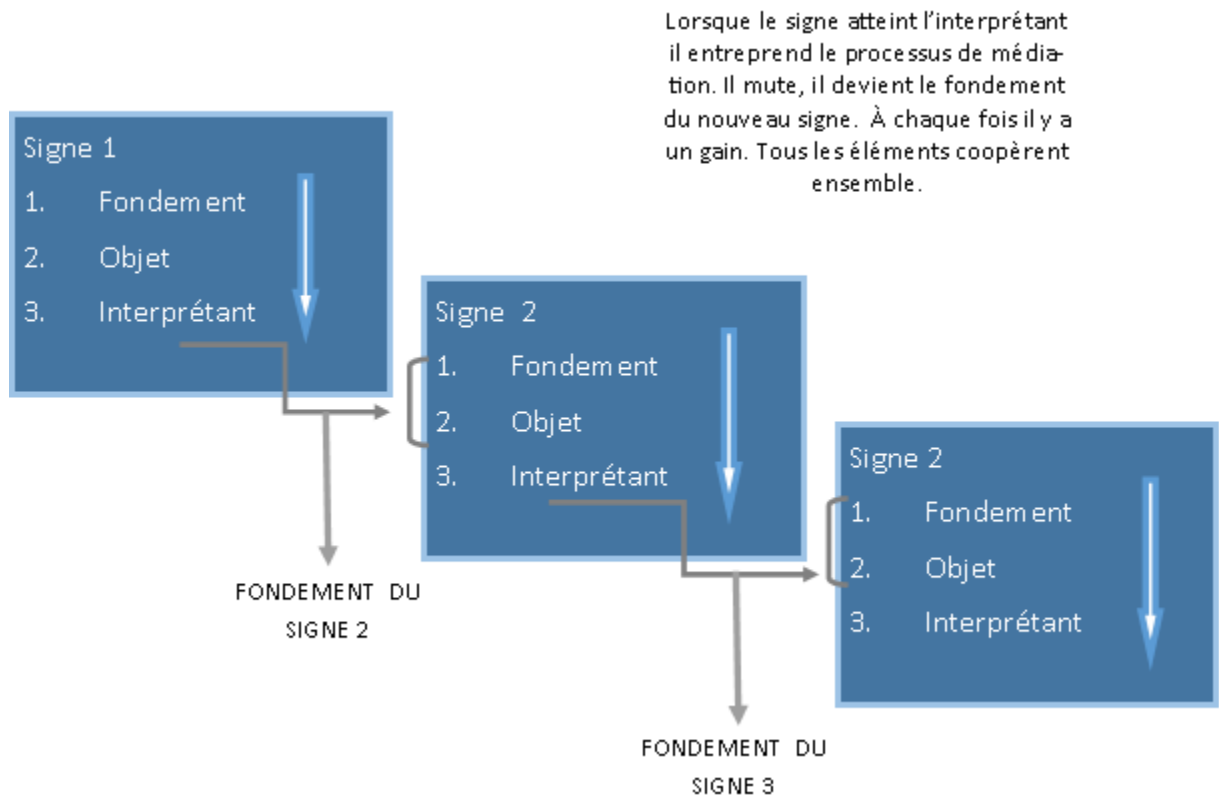
⁴² Jean-Fisette est un homme de lettres québécois. Il est professeur associé au Département d'Études littéraires à l'UQUAM. Il est reconnu pour avoir publié la première thèse en sémiotique au Canada. Il s'est aussi intéressé à l'automatisme pictural et poétique ainsi qu'à la poétique comparée (littérature et musique).

⁴³ Fisette, Jean, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, Éditions XYZ, 1990, p.16.

infinitum. »⁴⁴. Dans le schéma suivant, on voit des flèches verticales qui illustrent le processus par lequel le signe se construit. Si je vois un nuage noir dans le ciel, je fais un lien de cause à effet : nuage noir = pluie prochaine. Il s'agit ici de l'interprétant. Sur la base de cet interprétant, un nouveau signe apparaît : je dois me réfugier quelque part et ainsi de suite. Dans le passage d'un signe à un autre, il y a un gain, une plus-value de signification. De plus, une dimension d'action est présente comme l'exemple le montre; le signe me permet de prévoir des événements, ceux-ci me mènent à une conclusion pratique. Ensuite je sais que je dois me couvrir, mais comment? Dans un commerce, sous mon parapluie, dans mon auto? On peut voir qu'à partir du signe initial « nuage », le degré de sémiotisation augmente. Il s'agit ici d'un exemple très simple mais qui s'applique à des cas plus complexes comme un texte ou un livre ou un ensemble d'œuvres. En ce qui concerne les signes verbaux, nous pourrions reprendre l'exemple des calliphoridés. Sur la base de « petit insecte volant », j'ajoute la couleur bleue ou verte et ensuite « mouche », le processus sémiotique apporte un gain de signification et de compréhension. Sachant maintenant la signification de « calliphoridés », ce signe devient le fondement d'une future signification enrichie. Si je décide d'aller visiter un insectarium et que le guide parle de la famille de mouches nommées les diptères, je pourrai la comparer à la famille des calliphoridés que je connais déjà et ainsi de suite. Mon encyclopédie est plus vaste. La sémosis implique que la signification d'un signe ou d'un groupe de signes n'est jamais absolue car elle est en lien direct avec l'histoire de l'homme, l'histoire d'une culture, d'un individu. Qui dit histoire et culture dit encyclopédie. L'interprétation se fait sur la base du passé et du présent. À chaque instant, le signe est actualisé.

⁴⁴ *ibid*, p.7.

Le processus sémiotique



Il est certain que ce ne sont pas toutes les interprétations qui sont réussies. Dans ce cas, la sémosis n'est pas concluante. Si l'individu m'avait dit que les calliphoridés font partie d'une famille de fourmis et que je n'aurais pas vérifié l'information, toute ma chaîne interprétative future aurait été biaisée. À l'insectarium, j'aurais appris qu'il existe une famille de mouches qui porte le nom de diptères, j'aurais pensé que je connais une famille de fourmis (signification fausse) et une famille de mouche (signification vraie). Bref, tout dépend de chaque interprète ou du groupe d'interprètes. Si je parle de la théorie du Big Bang à une communauté évangéliste baptiste qui défend une vision créationniste du monde, la coopération interprétative sera tout autre que si j'en parle à des astrophysiciens de la NASA. L'encyclopédie des deux groupes mentionnés ne sont pas dans le même registre de

croyance. À plus petite échelle, si un professeur de philosophie discute de Platon avec un collègue, l'encyclopédie des deux individus est sensiblement au même niveau tandis que si un étudiant de première année au cégep en discute avec un autre, le degré de signifiante sera très différent. Tout est une question d'encyclopédie personnelle et culturelle. Nous pourrions dire que plus l'encyclopédie d'une personne est vaste, plus la sémiotique sera « efficace ». En revanche, Peirce aborde un peu cette question mais sans plus : « Qu'arrive-t-il dans les cas de mécompréhension ? Peirce développe peu sur ce point, mais l'on peut dire que si le travail des signes vient de nous, l'erreur arrive, la rencontre peut être illusoire, le décodage inadéquat, la ressemblance trompeuse. »⁴⁵.

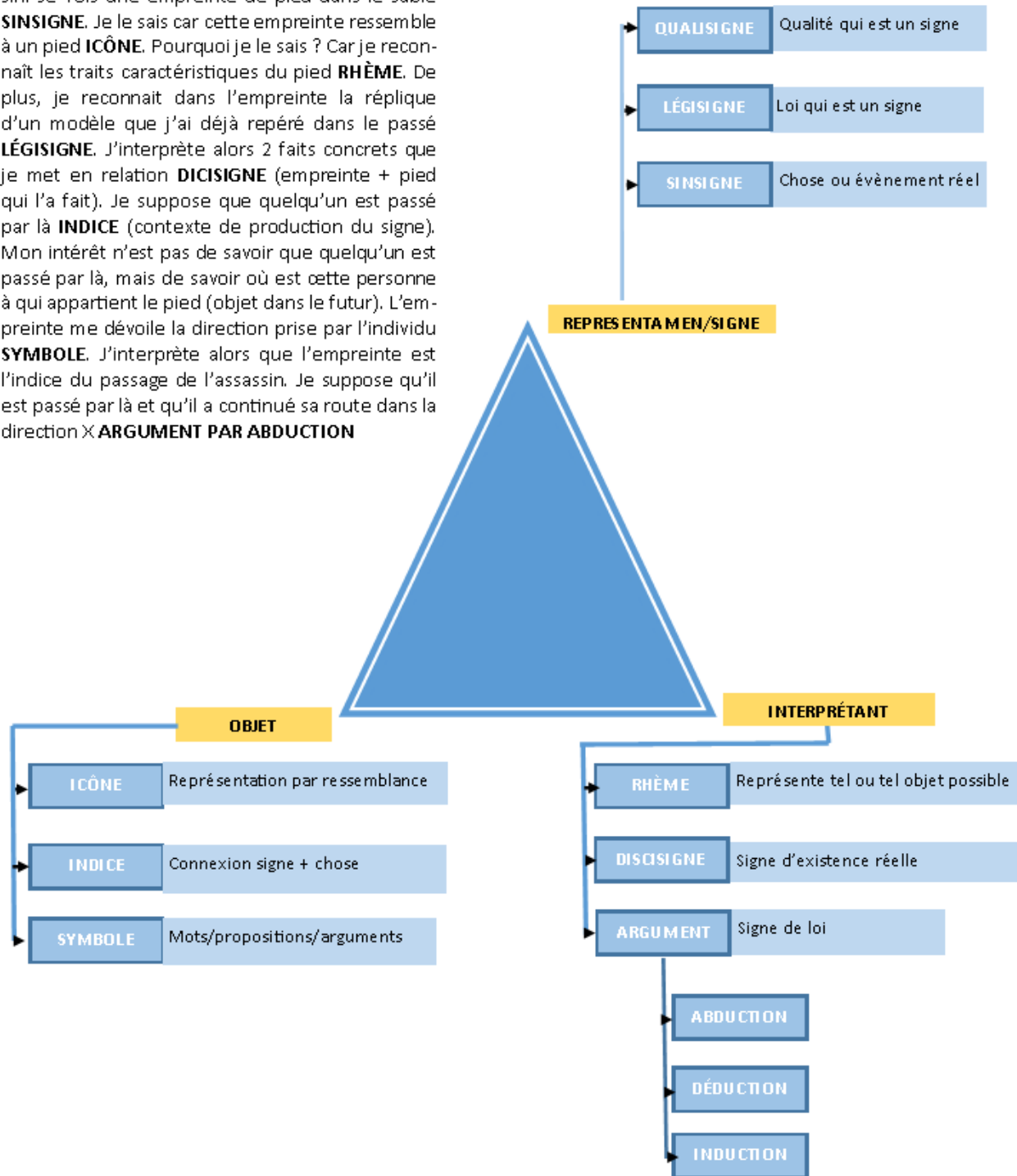
4- Les modalités du signe

Après avoir expliqué les éléments plus théoriques de la sémiotique peircienne nous allons maintenant aborder les éléments plus techniques. Nous avons principalement opté pour les explications de Desmedt car l'auteure présente des descriptions claires en ajoutant des exemples qui permettent au lecteur de bien intégrer les concepts de la sémiotique de Peirce. Nous allons aussi référer à Deledalle et aux écrits de Peirce dans *Écrits sur le signe*. Afin de mieux visualiser les modalités du signe que propose Peirce, nous avons produit un schéma qui montre les relations qu'entretient le signe avec l'objet et l'interprétant et à quel niveau se situent les différents types de signes. Une brève description de chacun d'eux est présente dans le schéma mais nous les approfondissons dans le texte. Nous avons aussi ajouté un exemple que Desmedt propose dans son ouvrage *Le processus interprétatif* en tant qu'application concrète :

⁴⁵ LÉTOURNEAU, Alain. « Quelques contributions de Peirce à l'épistémologie des sciences sociales. » Cahiers de recherche sociologique, numéro 62, hiver 2017, p. 21–44. <https://doi.org/10.7202/1045613ar>.

Les modalités du signe : relations signe/objet/interprétant

Je suis un détective sur la piste d'un assassin. Je vois une empreinte de pied dans le sable **SINSIGNE**. Je le sais car cette empreinte ressemble à un pied **ICÔNE**. Pourquoi je le sais ? Car je reconnait les traits caractéristiques du pied **RHÈME**. De plus, je reconnait dans l'empreinte la réplique d'un modèle que j'ai déjà repéré dans le passé **LÉGISIGNE**. J'interprète alors 2 faits concrets que je met en relation **DICISIGNE** (empreinte + pied qui l'a fait). Je suppose que quelqu'un est passé par là **INDICE** (contexte de production du signe). Mon intérêt n'est pas de savoir que quelqu'un est passé par là, mais de savoir où est cette personne à qui appartient le pied (objet dans le futur). L'empreinte me dévoile la direction prise par l'individu **SYMBOLE**. J'interprète alors que l'empreinte est l'indice du passage de l'assassin. Je suppose qu'il est passé par là et qu'il a continué sa route dans la direction X **ARGUMENT PAR ABDUCTION**



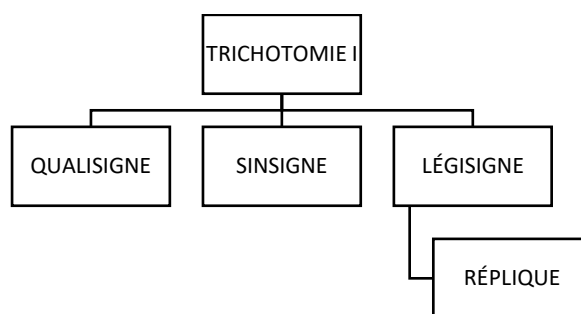
Nous allons maintenant approfondir les notions présentées dans le schéma. Comme nous l'avons vu précédemment dans ce chapitre, et suivant les trois catégories phanérosopiques : « Un representamen peut appartenir à la catégorie du possible (priméité), du réel (secondéité) ou de la loi (tiercéité). Suivant cette première trichotomie, un signe est appelé *qualisigne*, *sinsigne* ou *légisigne*. »⁴⁶ La première trichotomie concerne les relations possibles du signe envers lui-même. Premièrement, le **qualisigne** est un signe qui possède comme fondement une qualité. Il s'agit d'une qualité qui se matérialise dans un objet ou situation X. La dureté est une qualité première qui peut s'appliquer à plusieurs objets. Si je qualifie la roche de « dure » ou un orage d'« effrayant », je suis en présence d'un qualisigne. La qualité n'est pas un objet en soi. De ce fait, elle doit être liée à X pour être comprise. Si je dis à quelqu'un « dur », il comprend que qu'est la dureté mais il a besoin de savoir qu'est qui est dur pour bien interpréter mon discours : « Matérialisé, le qualisigne est un sinsigne. En tant que tel, il est l'expression pure de la priméité. »⁴⁷. Le second signe de la première trichotomie est le **sinsigne**. Ce dernier est relatif à la singularité d'un objet réel. Un arbre précis dans telle forêt à une existence unique. La qualité « rouge » peut s'appliquer à plusieurs choses mais un objet précis n'a pas de double. Si je dis « cette voiture rouge », la voiture elle-même est un sinsigne et le rouge associé à la voiture est un qualisigne. Pour sa part, le **légisigne** est lié à une loi naturelle ou conventionnelle. Une balle qui tombe par terre fait référence à la loi de la gravité. Un panneau routier fait référence à une loi conventionnelle créée par l'homme. Tout comme les qualités, les lois doivent se matérialiser dans un objet pour devenir un légisigne. Elles doivent donc être

⁴⁶ EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif : introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Éditions Pierre Mardaga, 1990, p.48.

⁴⁷ DELEDALLE, Gérard, *Théorie et pratique du signe : introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Éditions Payot, 1979, p.72.

liées à un sinsigne. Cette matérialisation constitue une *réplique* : « Une réplique est un sinsigne d'un genre particulier, dont la signification dépend du légisigne qui le sous-tend. Tous les mots « le » écrits dans ce texte sont autant de sinsignes (nous pouvons les compter; ils occupent des positions spatio-temporelles différentes) qui n'auraient aucune signification sans les règles de la langue française. »⁴⁸. Voici donc en quoi consiste la première trichotomie du signe :

Première trichotomie du signe



La seconde trichotomie concerne les relations que le signe peut entretenir avec l'objet. Celle-ci comprend trois types de signes : icône, indice et symbole. Un signe peut renvoyer iconiquement à son objet. Il peut prendre la forme d'un qualisigne iconique : le rouge de la tulippe est l'**icône** de cette tulippe. Ainsi, il s'agit d'un rapport singulier, nous sommes dans la priméité : « Le qualisigne iconique constitue l'état-limite du signe, puisqu'il ne représente pas autre chose que lui-même. »⁴⁹. Le sinsigne peut être lui aussi iconique : le portrait de telle personne, une toile représentant telle maison, le trait de tel crayon. Les sinsignes iconiques présentent trois degrés différents : image, graphe, métaphore. Lorsque l'on parle de l'*image*, le rapport de similarité entre le signe et l'objet

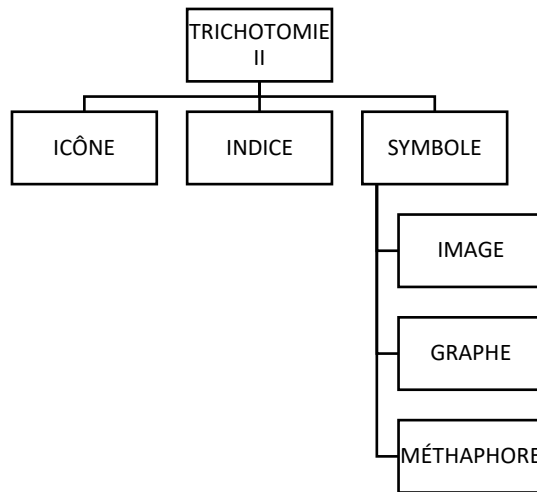
⁴⁸ EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif : introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Éditions Pierre Mardaga, 1990, p.52.

⁴⁹ *ibid.*, p.53.

se fonde sur des propriétés ou des qualités. Un plan de maison représente sa structure, une photographie, les formes, la couleur des yeux, de cheveux d'une personne X. Pour ce qui est des *graphes*, ce sont les relations respectives entre l'objet et le signe qui sont représentées. Nous pourrions donner l'exemple des formules en chimie ou en physique ou bien d'un diagramme. Finalement, la *métaphore* représente une analogie d'un objet avec quelque chose d'autre. Un poème peut faire une analogie avec la tristesse en produisant des proses qui la suggèrent : « Mon âme est éteinte, la lumière s'est évaporée, plus aucune particule ne subsiste. ». Pour sa part, l'**indice** repose sur une relation contextuelle entre le signe et l'objet. Nous sommes dans la secondéité car l'objet n'est pas perçu directement, un contexte précis me mène à l'objet. Je fais une promenade en forêt et j'aperçois une empreinte de pas fraîche en direction nord. J'en déduis que quelqu'un est passé par là il n'y pas longtemps. Je ne vois pas la personne mais j'ai l'indice m'indiquant qu'elle est allée vers le nord. En dernier lieu, le **symbole** implique l'intervention d'un troisième terme entre le signe et l'objet : « Un signe est un symbole lorsqu'il renvoie à son objet en vertu d'une règle, d'une loi, d'une association d'idées générales. »⁵⁰. Ainsi, un légisigne est nécessairement le signe d'un symbole. Par convention culturelle, si je vois un feu de circulation vert, je sais que je peux avancer.

⁵⁰ *ibid.*, p.65.

Seconde trichotomie du signe



Finalement, la troisième trichotomie représente les relations possibles du signe avec l'interprétant : rhème, dicisigne et argument. Le **rhème** est du domaine de la priméité et permet un éventail de choix qualitatifs applicables à un signe. Voici un exemple, si je lis « ...est bleu. » l'interprétant est un rhème car la qualité bleue peut s'appliquer à plusieurs éléments : un ballon, un verre, un crayon, une bouteille. Il existe six classes de signes rhématiques :

- 1) *Qualisigne iconique rhématique* (priméité): une impression de bleu est rhématique car elle peut s'appliquer à tous les cas possibles de « bleuité ».
- 2) *Sinsigne iconique rhématique* (secondéité) : le plan d'un bâtiment précis.
- 3) *Sinsigne indiciel rhématique* (priméité) : j'entends une sirène au loin, je ne peux identifier précisément la source mais je sais, de manière générale, qu'il doit y avoir une urgence quelconque.
- 4) *Légisigne iconique rhématique* : lorsque je joue aux cartes, par convention, je sais ce que représente les personnages et les symboles.
- 5) *Légisigne indiciel rhématique* : un jeu de carte particulier.
- 6) *Légisigne symbolique rhématique* : chaque mot pris de façon isolée : maison, cœur, chien.

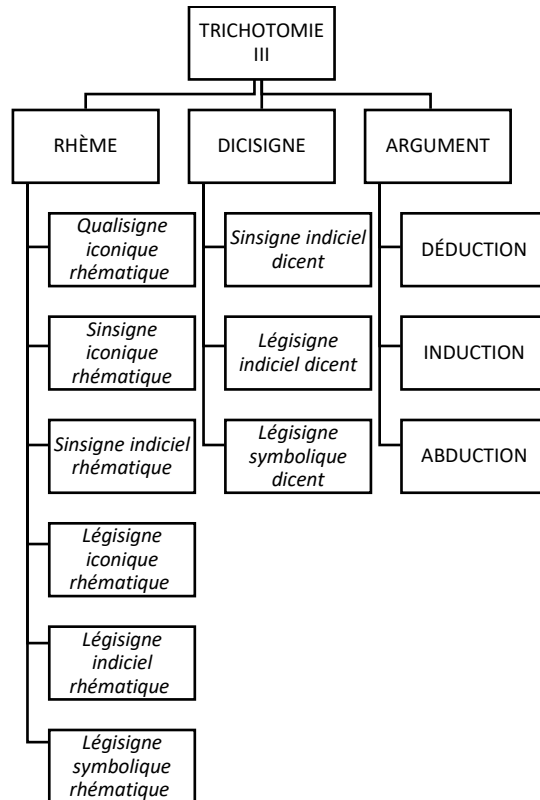
Pour sa part, le **dicisigne** est un signe réel donc interprété au niveau de la secondéité : « L'interprétant dicent est une action ou une expérience, qui établit une liaison de fait entre le representamen et l'objet, une liaison de type indiciel : le dicisigne se représente lui-même comme l'indice de son objet. »⁵¹. Par exemple, une toile représentant une scène de guerre et je peux lire le titre : « La guerre civile espagnole ». J'ai donc un indice précis à savoir de quelle guerre il s'agit. Nous sommes en présence d'un *sinsigne indiciel dicent* car cela concerne un objet direct, la toile. Il peut aussi s'agir d'un *légisigne indiciel dicent* comme un feu rouge. Nous savons que cela désigne l'ordre de s'arrêter. Chaque réplique du feu rouge implique l'existence virtuelle de la règle. Finalement, le *légisigne symbolique dicent* met en relation deux faits réels. La proposition « la bouteille verte » appartient au code de la langue française. Par convention, le symbole « la bouteille verte » est interprété par le dicisigne comme un indice. Je sais ce qu'est une bouteille et ce qu'est la couleur verte. Les deux concepts mis ensemble, ils deviennent une réalité précise. Le dernier élément de cette trichotomie est l'**argument**, notion liée à la tiercéité : « L'argument formule la *règle* qui relie le representamen et son objet, par exemple « Chaque fois que le feu est rouge, cela signifie un ordre de s'arrêter. » »⁵². Le rapport entre le representamen et l'objet est justifié par l'argument. Ce rapport peut se présenter sous trois formes : la déduction, l'abduction et induction. La déduction peut être illustrée par l'exemple du feu rouge. Nous sommes en présence d'une loi *a priori* qui précède son usage. En revanche, dans le cas d'une induction, les lois se sont créées *a posteriori*, et ce, par leur usage répétitif. Nous pourrions donner l'exemple de la mode. Les magazines et les designers, à force de présenter des vêtements

⁵¹ *ibid.*, p.75.

⁵² *ibid.*, p.79.

d'un tel type, engendrent une mode. Finalement, l'abduction se réalise à travers quatre phases. Tout d'abord, devant un fait inhabituel, qui sort donc des normes, je n'ai aucune loi *a priori* ou *a posteriori* pour m'indiquer comment interpréter le phénomène. Afin d'expliquer ce fait, je vais formuler une hypothèse que je vais appliquer par déduction. Je vais faire des tests pour valider mes hypothèses. Sur la base de mes résultats positifs, je vais généraliser, par une sorte d'induction, des interprétations plausibles. Cette démarche est très représentative de la recherche scientifique.

Troisième trichotomie du signe



Nous avons abordé un bon nombre de notions perciennes dans ce chapitre mais il faut savoir qu'il est possible d'approfondir encore et encore chacune d'elles. Nous nous arrêtons ici pour le moment et comme mentionné dans la présentation du chapitre, notre

objectif était de mettre en place les éléments essentiels de la sémiotique de Peirce afin de mieux saisir, éventuellement dans les chapitres suivants, la place importante qu'elle occupe dans la théorie d'Eco. Ce chapitre nous a permis, entre autres, de présenter les fondements ontologiques et phénoménologiques du pragmatisme peircien. De plus, nous avons vu en quoi cette théorie se distingue du platonisme, du conceptualisme et du nominalisme. Sur cette base, il nous a été possible de parvenir à des éléments techniques et applicables. Cette compréhension de la sémiotique peircienne sera utile pour bien assimiler la théorie herméneutique d'Eco qui se poursuit dans le même sillage de la sémiosiologie illimitée. Processus qui mènera directement à la notion d'ouverture chez Eco.

Chapitre 3 : *L'œuvre ouverte* : un point de départ pour une réflexion sur le signe et son interprétation

Comme le titre de ce chapitre l'indique, *L'œuvre ouverte* est le point de départ de la réflexion d'Eco sur le phénomène de l'interprétation. Cette analyse va, en quelque sorte, poser certaines bases pour une future théorie de la coopération textuelle qu'il développera dans ses essais subséquents, particulièrement dans *Lector in fabula*. Avec *L'œuvre ouverte*, Eco en arrive graduellement à considérer l'interprétation comme une coopération entre le producteur et son destinataire, une dialectique entre l'œuvre et l'interprète. Son intérêt pour le destinataire est donc déjà marqué. Il se demande quels éléments de l'univers culturel, ou de son encyclopédie, poussent l'artiste à créer des œuvres abstraites. Pour Eco, considérer l'aspect subjectif dans la production et la réception des œuvres d'art s'avère essentiel. En effet, comprendre et interpréter une œuvre d'art implique non seulement saisir sa structure formelle mais aussi les influences culturelles qui ont mené l'artiste dans ses choix de réalisation et les influences de l'interprète dans ses choix de significations. Avec Eco, et comme mentionné dans l'introduction, il n'y a pas de conflit entre l'objet et le sujet. Ce qui est objectif, c'est la structure de l'œuvre, ses signes, ce qui est subjectif, c'est l'encyclopédie de l'auteur et du destinataire. Ainsi, l'un ne va pas sans l'autre, il suffit de trouver un équilibre afin de ne pas sombrer dans la surinterprétation. C'est l'œuvre, dans sa structure, qui permet d'établir des limites. Déjà dans *L'œuvre ouverte*, cette idée est exploitée et développée : « Nous ne croyons pas qu'une étude de l'œuvre, même en tant que structure, doive s'arrêter à la considération de l'objet, en excluant les façons dont il peut être *consommé*. Notre définition de la poétique doit envelopper ces deux facteurs. »⁵³

⁵³ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p.11.

Pourquoi s'intéresser aux œuvres d'art? Dans les années 60, les courants artistiques abstraits, apparus vers le milieu du XIX^{ème} siècle, ne cessent de croître. La scission qui s'est produite entre l'art traditionnel et l'art contemporain amène Eco à se questionner sur la réception de ces œuvres de plus en plus informelles. Comment saisir la signification de signes présentant un tel degré d'ambiguïté? Les théories esthétiques sont-elles en mesure de répondre à cette question? Une nouvelle esthétique est-elle à développer? D'autres disciplines pourraient-elles contribuer à comprendre ce nouveau phénomène? Ainsi, le chapitre suivant servira à mettre au jour le raisonnement qu'a fait Eco pour en arriver à sa nouvelle poétique. Pour ce faire, l'auteur adopte une approche historique, ce qu'il fera dans la plupart de ses essais. Cette approche qui est aussi dialectique, donc comparative, lui permet de montrer l'évolution autant de l'histoire de l'art que l'histoire des théories esthétiques. Il pourra ensuite poser les assises de sa propre théorie. Autre approche que l'on peut retrouver dans cet ouvrage et les suivants : une vision multidisciplinaire. En effet, Eco ne se limite pas à l'esthétique, l'herméneutique ou la sémiotique pour analyser le phénomène de l'interprétation. Dans *L'œuvre ouverte*, il n'hésite pas à allier théorie de l'information, psychologie et phénoménologie afin de constituer les fondements de sa poétique. Afin de valider l'efficacité de sa théorie, Eco, dans la seconde partie de son essai, analyse la poétique de Joyce. Il s'agit aussi d'une façon de faire de l'auteur, passer de la théorie à la pratique. Nous présenterons cette application, à la fin de ce chapitre, afin d'éclairer la démarche méthodologique et analytique de l'auteur.

1- De l'art traditionnel à l'art contemporain

Eco débute sa réflexion en constatant, que jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, les courants artistiques présentaient des œuvres avec des degrés d'ambiguïté assez faibles. En analysant l'histoire de la peinture, par exemple, des toiles gothiques du Moyen-Âge au courant réaliste du XIX^{ème} siècle, il est possible de constater que ces œuvres étaient composées de formes et de figures reconnaissables. Pour sa part, la peinture gothique offrait une panoplie de toiles illustrant des scènes et des personnages bibliques et/ou issus de l'Évangile. Le peintre italien, Duccio di Buoninsegna (1255 env.-env. 1318), a présenté, en 1285, sa toile intitulée : *Vierge en majesté*.



<https://www.franceculture.fr/peinture/pierre-soulages-la-vierge-en-majeste-de-cimabue-est-contemporaine>

Cette dernière illustre la Vierge Marie assise sur un trône et tenant dans ses bras le jeune Christ. Elle est au centre de l'œuvre et est entourée de six petits anges féminins. Il s'agit certes d'une image impossible dans la réalité mais toutes les figures sont objectivement reconnaissables grâce aux symboles qui les entourent : Jésus et son nimbe crucifère, Pierre le Martyr et Augustin d'Hippone représentés dans de petits médaillons dans les pourtours de la toile. Ainsi, le degré d'ambiguïté de l'œuvre est plutôt faible, et ce, en considérant le fait que les observateurs font partie d'une société chrétienne.

Un peu plus tard, la peinture maniériste apparaît au XVI^{ème} siècle en réaction contre certaines règles trop strictes de la peinture de la Renaissance telles que le respect des proportions mathématiques et l'absence de l'individualité du peintre dans son art. Les principales caractéristiques de ce courant sont : les mouvements allongés et expressifs des personnages, l'utilisation de couleurs vives et l'ajout d'éléments insolites. Malgré tout, les œuvres étaient accessibles et compréhensibles. Ornés de draperies, un peu dénudés, les femmes ou les hommes semblent évoluer dans un décor théâtral. L'accent est mis sur les personnages et le décor du fond est souvent atténué. Bien que les individus ne pas sont habillés de cette manière dans la réalité et ne s'expriment pas dans un langage corporel exagéré, les toiles de ce courant sont objectivement interprétables. Certaines toiles sont plus abstraites comme celles du peintre italien Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) qui présente une série de quatre œuvres, une pour chaque saison. Il s'agit de visages d'hommes formés de fruits : les cheveux sont des grappes de raisins, les oreilles des champignons et sur une autre des roses. Même si les visages ne sont pas réalistes, il n'en demeure pas moins

que tous les éléments sont identifiables. De ce fait, le degré d'ambiguïté demeure faible. Jusqu'au courant réaliste, ce degré reste stable.



« Printemps » (1573), <https://www.bimago.fr/reproductions/giuseppe-arcimboldo/spring-from-a-series-depicting-the-four-seasons-113179.html>

Cependant, avec l'impressionnisme, une nouvelle ère artistique fait son apparition. Nous sommes loin encore des courants purement abstraits mais on y voit quelques balbutiements. Ce sont les coups de pinceau particuliers qui donnent une texture tactile et visuelle aux tableaux. Les formes ne sont pas nettes mais un peu floues car on ne recherche pas la perfection réaliste, on veut exploiter les possibilités techniques de la peinture. Au début du XXème siècle, le peintre espagnol Pablo Picasso (1881-1973), vient ajouter un degré d'ambiguïté supérieur aux œuvres picturales. Le cubisme offre des toiles dans lesquelles ce ne sont pas des formes concrètes qui donnent un sens à l'œuvre mais la réflexion du spectateur sur les signes qu'elles offrent. Les formes géométriques sont à l'honneur, on déconstruit les objets ou les figures afin de les reconstruire différemment. Le but est de jeter un regard nouveau sur ceux-ci. On utilise aussi d'autres matériaux que les pinceaux : bois, papier peint, métal, ficelle.... Prenons aussi l'exemple du courant futuriste. La toile intitulée *Automobile en course* (1912) du peintre italien Giacomo Balla (1871-

1910) présente des formes abstraites, des traits de couleurs arrondis et dégradés qui créent un effet 3D. On n'y voit pas d'automobile comme le titre l'indique, ni de course de quoi que ce soit. Les formes peuvent ressembler à un moteur ou à des grillages de pare-chocs. Les interprétations possibles sont ici beaucoup plus vastes qu'une toile représentant une scène de la vie quotidienne au XIXème siècle. Ces œuvres, qui présentent un large éventail de signifiés, sont beaucoup plus « ouvertes » ce qui les rend d'avantage ambiguës.



« Automobile en course » (1912), https://fr.wikipedia.org/wiki/Automobile_in_corsa

Outre la peinture, l'art abstrait s'étend à d'autres genres comme la sculpture. Pensons au courant l'*Arte povera* (l'art pauvre) fondé par Germano Celant, un historien et critique italien contemporain. Le but est de mettre en valeur des objets très simples de la vie quotidienne. Une œuvre présente un tas énorme de vêtements usés. Une statue de Vénus est face à face avec cet amoncellement. Une autre sculpture est composée d'un vieux vélo empilé sous une pile de tissus. Il s'agit des œuvres de Michelangelo Pistoletto, peintre et sculpteur italien né en 1933 et qui est encore actif sur la scène artistique. Le niveau d'ambiguïté est plutôt élevé car le spectateur peut être déstabilisé et tentera de donner un sens à l'œuvre qui n'apparaît pas *a priori*. L'artiste désire montrer qu'il est possible d'utiliser n'importe quel matériau pour créer une œuvre afin d'essayer de nouvelles

méthodes et de faire avancer l'art. Ainsi, de vieux vêtements recyclés sont bruts et réels. Ils nous connectent à la réalité passée et présente. En ne transformant pas la matière, nous y avons accès dans son intégralité.



« Venus of the Rags » (1967) <https://www.madrenapoli.it/en/collection/michelangelo-pistoletto/>

Ce bref panorama de l'histoire de l'art a pour but de montrer en quoi l'art contemporain et son abstraction remet en question l'interprétation des œuvres d'art. L'art traditionnel offrait des limites à l'interprétation. Si je vois une toile présentant une femme qui est en train de labourer les champs je ne peux dire qu'il s'agit d'un homme dans une piscine. Il existe un cadre « objectif » qui « gère » l'interprétation. Eco constate que l'art a connu une transformation radicale. Du formel il passa à l'Informel⁵⁴. Si l'œuvre d'art repose sur l'Informel, de quelle manière peut-elle encore nous informer ? Devant ces changements profonds, l'esthétique doit se redéfinir, s'ajuster. Eco croit qu'il est difficile de cataloguer les œuvres contemporaines et d'apporter des explications définitives sur leur réception esthétique : « il s'agit, en somme, d'une situation ouverte et en mouvement. »⁵⁵

⁵⁴ Eco écrit « Informel » avec la majuscule, nous utiliserons donc cette forme.

⁵⁵ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 37.

2- Les théories esthétiques et la subjectivité humaine

Eco constate qu'un bon nombre de théories esthétiques contemporaines croient que : « l'œuvre d'art est un *message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. »⁵⁶ L'auteur est en accord avec cette idée et tentera d'en démontrer l'intérêt dans son essai. Mais tout d'abord, notons que pour Eco, *toute œuvre d'art est ouverte. C'est leur degré d'ouverture qui varie*. Eco entend par ouverture, cet espace dans lequel la dialectique s'opère entre l'interprète et l'œuvre. Ainsi, il ne s'agit pas seulement d'affirmer ou de constater que les œuvres d'art offrent, à des degrés différents, des interprétations multiples. Comme nous l'avons vu, les courants traditionnels proposaient des œuvres d'art avec un certain degré d'ouverture, donc d'ambiguïté. Ainsi, les théories esthétiques variaient, mais concernaient des objets plutôt formels. Pour sa part, le compositeur belge, Henri Pousseur⁵⁷, affirme que l'interprétation subjective et participative du spectateur est propre à la poétique de l'œuvre « ouverte » donc, à l'art contemporain. Il croit que les poétiques traditionnelles ne prenaient pas en compte la créativité et la liberté de l'interprète. Mais Eco n'est pas d'accord avec ce point de vue. Il croit que, même si la liberté d'interprétation des œuvres traditionnelles est plus limitée, il n'en demeure pas moins que l'interprète devait user de sa créativité pour les actualiser. Il est certain que la coopération entre l'artiste et le spectateur était limitée. L'artiste n'avait pas nécessairement conscience de l'effet esthétique que produisait son

⁵⁶ *ibid.*, p.9.

⁵⁷ Le Belge Henri Pousseur (1929-2009) est un compositeur d'opéras électroacoustiques. Dans les années 50, il contribua de façon significative à ce qu'on appelle la « nouvelle musique » tout comme ses contemporains Berio, Boulez et Stockhausen. La musique électronique et instrumentale était à ses débuts. On lui doit, notamment, les opéras suivants : *La rose des voix* (1982) et *Déclarations d'orages* (1989).

œuvre, concentré qu'il était à respecter les règles de son art. Règles façonnées par l'État et la culture. En faisant un survol des théories esthétiques depuis l'Antiquité, Eco veut démontrer qu'il existait tout de même une certaine ouverture des œuvres d'art. Selon lui, les Anciens avaient déjà compris l'importance de l'aspect subjectif de l'interprétation. Platon affirmait, dans *Le Sophiste*, qu'un peintre ne représente pas un objet extérieur tel qu'il est, mais de la façon dont il le voit (la perception). Ainsi, plusieurs peintres pourraient réaliser une toile de l'Agora d'Athènes, par exemple, et le résultat serait différent selon l'emplacement que choisit l'artiste et ce qui s'y passe au moment de la production. Platon était bel et bien conscient de la subjectivité dans l'art mais Eco ne mentionne pas qu'il redoutait cette dernière. Avant de rencontrer Socrate et de devenir philosophe, Platon était lui-même artiste, il s'adonnait à la poésie. Mais en côtoyant son maître, il adopta l'idée que les hommes s'attachent trop aux objets qu'ils perçoivent, à l'apparence. Ils ne cherchent pas à connaître l'essence des choses. À partir de cette constatation, Platon se donna comme but de parvenir à la vérité, d'un point de vue ontologique, à l'être des choses, à l'Idée. Pour lui, rien n'est plus parfait que l'Idée intelligible d'une chose. Toute reproduction s'éloigne de la vérité. Ainsi, le lit fabriqué par l'artisan est la représentation physique de l'Idée de lit et un artiste qui reproduit sur une toile un lit est encore plus éloignée de l'Idée : « La *mimêsis* picturale n'est donc pas seulement une imitation. Le peintre qui ne produit pas des ustensiles pour l'usage commun des hommes est plus éloigné du lit dans sa vérité que l'artisan. La *mimêsis* est une production subordonnée qui se définit par la distance, par l'éloignement par rapport à l'être, l'Idée du lit, à la forme non défigurée. »⁵⁸. L'artiste, l'imitateur, ne contribue pas à la découverte de la vérité, en plus du fait qu'il possède sa

⁵⁸ Lacoste, Jean, *La philosophie de l'art*, collection « Que sais-je? », Paris, PUF, 1981, p.9.

propre perspective des choses. Eco a raison de mentionner que la subjectivité dans l'art était déjà considérée dans la théorie esthétique platonicienne mais elle était plutôt perçue comme une faille et non comme un phénomène qui contribue à la recherche de la vérité. Notons aussi que pour les Grecs, les beaux-arts n'existent pas tels que nous les concevons aujourd'hui. Ils parlaient plutôt de *technê*, de l'art de gouverner, d'argumenter, du tissage, de la poterie, bref, toute réalisation humaine qui nécessite un talent particulier. Ainsi, pour Platon, la *technê* la plus respectable est la dialectique, l'art de se rapprocher de la vérité, par le discours rationnel. Même dans ce domaine, il conserve une certaine prudence. En effet, il commandait les sophistes, les techniciens du langage, qui enseignaient aux Grecs l'art de la rhétorique afin qu'ils puissent bien défendre leurs idées dans les débats politiques. En revanche, les sophistes n'ont pas pour but d'enseigner un discours rationnel qui mène à la vérité, mais un discours qui convainc et ce, peu importe si les idées défendues sont vraies ou fausses. Ainsi, toute forme d'art chez Platon est sujette à l'apparence, au trompe l'œil. Que ce soit de la part du peintre, du sculpteur, de l'architecte ou du rhétoricien. Subjectivité certes, mais au détriment du savoir. Eco aurait pu objecter que : « L'art a pour fonction non de *connaître* le monde, mais de produire des *compléments* du monde : il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, et possédant une vie, des lois, qui leur sont propres. »⁵⁹.

⁵⁹ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 28.

En ce qui concerne les Anciens, Eco aborde aussi Vitruve⁶⁰ et l'art de l'architecture. Il compare la composition d'un édifice, par exemple, à celle d'un être humain. Pour que ce dernier puisse fonctionner adéquatement, toutes les parties du corps doivent être en parfaite proportion les unes par rapport aux autres, ce qu'il nomme la *symétrie*. Si ma tête était le double de ce qu'elle est, je ne pourrais pas la tenir droite étant donné que mon cou ne pourrait supporter son poids. Il en va de même pour un édifice, pour qu'il soit solide, la symétrie entre les éléments est essentielle. Vitruve propose aussi la notion d'*eurythmie* qui permet aux proportions objectives de la forme de s'adapter la vision subjective de l'œil humain. Ainsi, c'est par la subjectivité que l'homme est en mesure de percevoir les éléments du monde matériel. Grâce à l'eurythmie, l'artiste peut créer des œuvres qui respectent les rapports de symétrie des formes. Un ouvrage architectural est réussi si la composition des éléments permet sa viabilité et son utilisation.

Eco note qu'il en va de même au Moyen-Âge, et ce, en ce qui concerne le concept de subjectivité de l'auteur et du lecteur. En effet, la théorie de l'allégorisme (issue de saint Paul) stipulait que les Écritures, les arts picturaux et la poésie pouvaient être interprétés selon quatre sens distincts : « littéral, allégorique, moral et anagogique. (...) Une œuvre conçue sur ce principe est incontestablement dotée d'une certaine « ouverture » ; le lecteur sait que chaque phrase, chaque personnage, enveloppent des significations multiformes qu'il lui appartient de découvrir. »⁶¹. Malgré une époque très dogmatique où la vérité est dictée par la religion, le lecteur avait tout de même un choix de significations possibles

⁶⁰ Architecte romain, Vitruve (90 av. J.-C.- 20 av. J.-C.) est l'auteur de l'œuvre *De architectura*. Ouvrage dont le but est de présenter les caractéristiques de l'architecture romaine. Il était au service de l'empereur Auguste en tant qu'ingénieur d'artillerie. Il fût aussi, sous Jules César, un constructeur aguerri.

⁶¹ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 19.

mais sans pour autant être totalement libre d'interprétation. Eco reprend l'exemple qu'a proposé Dante, dans sa *Lettre 13*, pour illustrer ce qu'est l'allégorisme. Il analyse ce vers latin : « *In exitu Isarel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea sanctificatio ejus, Israel protesta ejus.* ». ⁶²

Sens littéral : Les fils d'Israël, contemporains de Moïse, sont sortis d'Égypte.

Sens allégorique : La rédemption de l'homme par le Christ.

Sens moral : L'âme humaine, à l'état de péché, se convertit à l'état de grâce.

Sens anagogique : Cette conversion de l'âme lui permet de connaître la liberté de la gloire éternelle.

Peu importe le sens que l'on privilégie, des règles préétablies par les encyclopédies, les lapidaires et les bestiaires sont à respecter. Tout de même, l'époque médiévale permettait une ouverture quant à l'interprétation des œuvres mais de manière dirigée. Il s'agissait de l'art institutionnalisé où politique et religion étaient intimement liées. Selon Eco, c'est avec l'art baroque que l'on peut trouver les balbutiements de la notion moderne d'« ouverture ». Les courants artistiques de la Renaissance (première renaissance, la renaissance classique et le maniérisme) étaient encore très attachés aux figures statiques et univoques. L'invention de la peinture à l'huile a permis aux peintres de rendre leurs toiles plus réalistes avec des couleurs de profondeur et la possibilité de créer un effet de perspective. L'art baroque est en fait une réaction contre les courants de la Renaissance, comme nous l'avons vu ci-haut avec le maniérisme. Selon Eco, les artistes veulent des œuvres, non pas enfermées dans une forme déterminée, mais des œuvres en mouvement : « La forme baroque (...) tend vers une indétermination de l'effet – par le jeu des pleins et des vides, de la lumière et de l'ombre, des courbes, des lignes brisées, des angles aux

⁶² *ibid.*

inclinaisons diverses. ». ⁶³ Eco croit que les artistes baroques proposaient des œuvres « ouvertes » involontairement. Ce n'était donc pas leur but. Ce qu'ils désiraient, c'étaient de sortir des normes pour faire de l'art un domaine à part, qui ne serait plus lié à la politique ou à la religion. Ils recherchaient donc une autonomie d'expression.

Eco termine cette analyse historique avec le symbolisme qui prône consciemment et volontairement l'ouverture des œuvres d'art, plus particulièrement la poésie. Pour le poète français Stéphane Mallarmé ⁶⁴ (1845-1898), déterminer un objet, c'est brimer la jouissance esthétique du lecteur. Avec son *Livre*, Mallarmé avait voulu montrer en quoi une œuvre indéterminée menait à son apogée. Cette œuvre est constituée de feuillets qui devait rassembler le travail d'une vie, voire du monde entier. Le poète n'a pu réaliser cette entreprise. Ce n'est qu'après sa mort que le travail qu'il avait commencé fut publié. Les pages de l'œuvre ne devaient pas être dans un ordre préétabli, elles devaient être mobiles afin de pouvoir se permuter entre elles : « En rendant possible la permutation des éléments d'un texte déjà destiné par lui-même à évoquer des relations ouvertes, le *Livre* prétendait être un monde en fusion continue, qui ne cesserait de se renouveler aux yeux du lecteur. » ⁶⁵. Eco doute que l'œuvre mallarméenne aurait réussi son pari mais elle demeure un bon exemple de ce que les artistes contemporains conçoivent comme une œuvre ouverte et en mouvement. Ce projet en avait toutes les caractéristiques : informel, ambigu, nécessitant une participation du lecteur à la signification du texte. Selon Eco, l'art contemporain utilise

⁶³ *ibid.*, p.20.

⁶⁴ Stéphane Mallarmé (1842-1898) est un poète français et l'un des fondateurs du courant symboliste. C'est son amitié avec Édouard Manet qui lui permirent de faire ses premiers pas dans les cercles littéraires français. Ses débuts sont plutôt consacrés au journalisme et à l'enseignement. Sa poésie se veut nouvelle en étant fondée sur la suggestion et non sur la description. On lui doit, entre autres, les poèmes suivants : *Brise marine* (1865) et *L'Après-midi d'un faune* (1876).

⁶⁵ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p.27.

le symbole de la même manière que les symbolistes en le voyant : « comme une expression de l'indéfini, ouverture à des réactions et à des interprétations toujours nouvelles. ».⁶⁶

L'indéfini est au cœur des œuvres contemporaines. Ces dernières sont parfois inachevées ou proposent des structures surprenantes (ex : les Mobiles de Calder ou les lanternes magiques de Bruno Munari). Il faut alors les considérer comme des *œuvres en mouvement* dont la poétique : « instaure un nouveau type de rapports entre l'artiste et son public, un nouveau fonctionnement de la perception esthétique ; elle assure au produit artistique une place nouvelle dans la société. Elle établit enfin, un rapport inédit entre la *contemplation* et l'*utilisation* de l'œuvre d'art. ».⁶⁷



Mobile de Calder, 1932, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calder-mobile-l01686>

Dans ce panorama historique des théories esthétiques des Anciens aux symbolistes, qui considèrent l'aspect subjectif dans l'art, Eco aurait pu aussi parler de Nietzsche (1844-1900) pour qui l'art est un médium idéal pour l'expression des émotions de l'artiste. La subjectivité humaine, face au tragique de la vie, se dévoile et se matérialise dans l'œuvre d'art. L'art nous permet de nous réconcilier avec nous-mêmes, il est donc une recherche

⁶⁶ *ibid.*, p.22.

⁶⁷ *ibid.*, p.37.

existentielle. Il met aussi en jeu la souffrance de son sujet, il ébranle et fait appel aux profondeurs de l'homme. La raison ne peut accomplir cette tâche. Le travail de la raison a un but précis : atteindre la vérité. Pour sa part, l'art n'a pas de but final, à chaque œuvre il y a un renouvellement de sens et d'objectifs. Il est donc un moyen pour l'homme de manifester sa nature affective. La volonté de puissance, étant affective et subjective, ne peut être objectivée par la philosophie. La pensée est superficielle par rapport aux sentiments de l'homme. Elle ne peut donc servir dans les domaines subjectifs de la vie. La raison est utile pour fonder et construire le savoir (nécessaire pour la moitié de l'homme). Comment alors satisfaire l'autre moitié, la part affective? L'art est là pour remplir ce rôle. Pensons aussi au poète et écrivain allemand Friedrich von Schiller (1759-1805) qui, dans sa théorie esthétique, prétend que l'homme possède deux instincts de base : le sensible (le corps) et le formel (la raison). Si l'instinct sensible domine, l'individu devient prisonnier de ses passions et risque de sombrer dans la dépendance et la consommation superficielle. Cependant, si l'instinct formel prend le dessus, il risque d'amener l'homme à se fondre dans le commun, sans diversité. Il existe donc une sorte de dualité car la partie sensible tend vers le changement et la part rationnelle vers la stabilité. L'objet de l'instinct sensible est la vie et celui de l'instinct formel est la forme. Combiner ensemble, l'instinct de jeu est possible et cela permet de concrétiser la forme vivante. Devant la beauté esthétique, l'homme peut parvenir à cet état, car il suspend ses inclinations personnelles pour se laisser aller dans le jeu de l'œuvre d'art. L'homme aurait donc trois instincts : sensible (pulsions)/rationnel (restrictions) /de jeu (liberté). L'instinct de jeu devient donc un état intermédiaire dans lequel la sensibilité et la rationalité deviennent complémentaires. En effet, il permet l'union de la sensibilité avec les idées de la raison ainsi que de la matière

avec la forme. Cette forme vivante est la qualité esthétique des choses, la beauté. La beauté est l'union de la réalité et de la forme. Cette union permet l'accomplissement de l'homme car c'est par le jeu que nous déployons nos deux instincts de base. Schiller nomme ceci « l'état esthétique ». Mais la beauté ne mène pas à la vérité, son but est de stimuler et de valoriser le développement de nos facultés sensibles et rationnelles. L'homme devient ainsi meilleur, plus vertueux moralement parlant. En devenant un meilleur homme, il contribue à l'évolution de la société. Ce n'est pas sans raison qu'Eco s'intéresse à la subjectivité dans le phénomène de la production et de la réception des œuvres. Comme il prend en compte l'encyclopédie du producteur et du récepteur, il s'avère important pour lui de démontrer que l'histoire de l'art et de l'esthétique considérait cet aspect de la création et de la réception. Il pose, en quelque sorte, les fondements de sa théorie herméneutique. Ce qui compte dans le phénomène de l'interprétation, c'est la coopération, la participation de l'interprète à la production de sens de l'œuvre. Cette question de la subjectivité se précisera tout au long des essais d'Eco. Pour le moment, notons qu'elle oriente la position de l'auteur. Comme nous le verrons un peu plus loin dans ce chapitre, Eco posera des limites à cette subjectivité afin d'éviter la surinterprétation.

3- L'interprétation des œuvres d'art « ambiguës » : une redéfinition de l'esthétique contemporaine

3.1 *Esthétique vs poétique*

Avant de poursuivre, il est important d'expliquer la distinction que propose Eco entre esthétique et poétique. L'esthétique se situe au niveau *théorique* en tant que discipline philosophique tandis que la poétique se situe au niveau *pratique* : la création et la réception matérielle de l'œuvre. Eco précise que sa définition de la poétique n'est pas à comprendre dans le sens formaliste ou structuraliste du terme qui considère, objectivement, les structures linguistiques intrinsèques et extrinsèques de l'œuvre littéraire : « Nous donnerons quant à nous au mot « poétique » un sens plus proche de son acception classique : ce n'est pas un système de règles rigoureuses (...) mais *le programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose; l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement la conçoit.* »⁶⁸. La poétique consiste donc, pour Eco, dans l'élaboration du projet de formation de la structure d'une œuvre et aussi de sa *consommation*. C'est cette dernière considération qui distingue la poétique, telle que vue par Eco, de celle que prônent les structuralistes. En effet, ils avaient une définition plus restreinte de la poétique. Les pères du structuralisme font partie du Cercle de Prague qui est composé, notamment, par Roman Jakobson et Nicolaï Troubetzkoy. Greimas et Hjelmslev ont aussi contribué au courant par leurs travaux en sémiotique. Le courant structuraliste s'est développé en France vers 1960 avec le psychanalyste Jacques Lacan, le sémiologue Roland Barthes, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss et le philosophe Michel Foucault. Leurs recherches se veulent multidisciplinaires, et ce, sur la notion de structure

⁶⁸ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 10.

et l'ensemble de ses éléments qui sont en interdépendance. Les sujets de recherche concernent principalement les sciences sociales : l'individu, le langage, l'esprit humain, la théorie de l'information et les textes littéraires. Les éléments qui composent l'objet sont analysés dans leurs interactions qui, en se complexifiant, finissent par produire un système complet.

Ainsi, Eco « conserve » l'approche structuraliste quant à la définition de la poétique de l'œuvre d'art mais complète celle-ci : « Nous ne croyons pas qu'une étude de l'œuvre, même en tant que structure, doive s'arrêter à la considération de l'objet, en excluant les façons dont il peut être *consommé*. Notre définition de la poétique doit envelopper ces deux facteurs. (...) En d'autres mots, l'artiste qui produit sait qu'il structure à travers son objet un *message* : il ne peut ignorer qu'il travaille pour un *récepteur*. »⁶⁹. Cette poétique est donc double : *explicite* et *implicite*. Explicite, car elle cherche à comprendre l'œuvre comme un projet sur un objet qui, par sa communication, produit un effet. Implicite, car elle cherche aussi à saisir la manière dont le destinataire jouit de ce projet. Comme il n'y a pas seulement un seul destinataire, plusieurs interprétations sont possibles. Donc, c'est pour cette raison qu'il s'agit d'une poétique de l'œuvre *ouverte* qui est en *mouvement*. En mouvement, car les styles, les techniques et les supports artistiques contemporains sont nombreux et variés. De ce fait, l'esthétique de l'œuvre ouverte doit, dans sa théorie, considérer à la fois la production et la réception des œuvres d'art ainsi que la pluralité de ses manières d'être. Eco considère qu'il ne faut pas se limiter à l'esthétique dans l'étude de la poétique de l'œuvre ouverte. Étant donné qu'il prend en compte l'encyclopédie de l'artiste et du destinataire, la sociologie et la pédagogie sont des

⁶⁹ *ibid.*, p.11.

disciplines à considérer. De plus, comme l'art contemporain est en pleine évolution, donc en mouvement, il est difficile de cataloguer et d'expliquer de manière complète le phénomène artistique. Ainsi, l'esthétique actuelle est confrontée à une problématique qui nécessite plusieurs niveaux d'analyse. Comme nous allons le voir dans le prochain point, les œuvres d'art traditionnelles étaient ouvertes mais n'étaient pas en mouvement. Il s'agissait d'une ouverture au premier degré. En effet, la participation du destinataire était limitée, voire dirigée, tandis que les œuvres contemporaines impliquent une participation plus grande. C'est pour cette raison qu'Eco les nomme des œuvres d'art en *mouvement*. Cela étant donné l'éventail plus large d'interprétations et la nécessité d'un plus grand effort de la part du spectateur pour comprendre l'œuvre. Pour Eco, nous parlerons alors d'une ouverture au second degré.

3.2 *Une approche multidisciplinaire*

A) *L'expérience esthétique : une transaction entre le sujet et le stimulus*

Nous avons vu, que pour Eco, toute œuvre d'art est ouverte. Cette ouverture permet la participation, l'intérêt et le plaisir du spectateur ou du lecteur. Quoique limité, l'art traditionnel permettait une liberté interprétative, une ambiguïté qui n'était pas intentionnelle mais inhérente au rôle de la création et de la consommation artistique. L'art contemporain offre un degré d'ambiguïté bien supérieur voire même déstabilisant. *Pour Eco, ce fait n'est pas un « problème » mais une condition à l'interprétation de ce type d'œuvres.* Eco affirme que l'art contemporain utilise *volontairement l'ambiguïté* afin de stimuler la coopération du destinataire, et offre, par le fait même, une expérience esthétique nouvelle. Précisons qu'il existe tout de même des limites à l'interprétation et que ce ne sont

pas toutes les œuvre qui sont « admissibles ». Nous y reviendrons plus loin dans le texte. Eco se donne donc comme tâche de : « comprendre pourquoi l'œuvre d'art est « ouverte », comment cette ouverture est inscrite dans sa structure, et à quelles différences de structure correspondent les différences d'ouverture. ». ⁷⁰

Pour ce faire, Eco cherche à définir en quoi consiste l'expérience esthétique. Il présente deux théories qu'il trouve plutôt confuses et qui ne permettent pas de répondre adéquatement à ses interrogations : l'expression artistique comme totalité de Croce ⁷¹ et le sens du tout proposé par Dewey ⁷². Croce affirme que l'on accède au tout, à l'univers, grâce à l'art qui est le reflet du cosmos. L'artiste exprime, dans chaque détail, toute l'expérience humaine dans son entièreté. Ainsi, le spectateur accède à cet univers. Dewey s'intéresse aussi au concept de totalité. Comme nous ne pouvons pas percevoir tout ce qui habite la conscience humaine, notre connaissance de la réalité est limitée. Il croit que l'art permet à tout ce qui est indistinct et vague en nous, de se concrétiser. En créant une œuvre d'art, je les « matérialise », je les rends concrètes. De ce fait, par l'expérience esthétique, l'artiste et le spectateur accèdent à une réalité ou un tout plus grand. Mais Eco trouve que ces théories ne sont pas claires car elles n'expliquent pas en quoi consiste le rapport entre l'art et la totalité. Bref, le mécanisme de ce rapport n'est pas démontré. Pour donner suite à ces critiques, Eco avance le fait que ses intentions sont plus simples : « examiner le processus

⁷⁰ *ibid.*, p.43.

⁷¹ Benedetto Croce est un philosophe italien (1866 à 1952). Sa pensée est influencée par les idées hégéliennes : histoire des idées et esthétique. Selon lui, l'esthétique littéraire doit être abordée en tant qu'acte lyrique au sein duquel l'auteur est en processus de création. On lui doit, entre autres, les œuvres suivantes : *Essais d'esthétique : textes choisis* et *Histoire de l'Europe au XIXe siècle*.

⁷² John Dewey (1859-1952) est un philosophe américain qui est surtout reconnu pour ses œuvres traitant de la philosophie de l'éducation. Selon lui, il faut miser sur les facultés naturelles de l'intelligence humaine à construire le savoir sur le modère : enquête expérimentale. Ses travaux sont dans la continuité de Peirce de William James. Voici quelques-unes de ses œuvres : *Studies in Logical Theory* (1903), *Experience and Nature* (1925) et *Experience and Education* (1938).

de transaction entre le sujet percevant et le stimulus *esthétique*. Et pour rendre cette analyse plus simple encore et plus claire, nous allons la faire porter toute entière sur la réaction du sujet au *langage*. »⁷³.

Pour Eco : « Le langage n'est pas une organisation de stimuli naturels comme le faisceau de photons qui excite la vue ; c'est une organisation de stimuli réalisée par l'homme et, comme la forme artistique, un fait artificiel. »⁷⁴. Sur la base de cette constatation, Eco va analyser l'utilisation et la réception esthétique du langage selon trois propositions : la référence, la suggestion et la suggestion dirigée. En ce qui concerne la **référence**, Eco stipule que chaque auditeur reçoit une expression différente selon son expérience personnelle. Si je dis « Cette femme vient de Paris. » une personne pourrait réagir émotionnellement si elle vient aussi de cette ville et qu'elle y a vécu un drame. Un autre individu pourrait demeurer neutre car, pour lui et d'un point de vue géographique, Paris, c'est la capitale de la France. L'expression demeure la même (base référentielle commune) mais sa réception varie selon l'auditeur (ouverture). Les ouvertures possibles d'une expression dépendent aussi de l'intention du locuteur ou, en d'autres mots, de l'effet qu'il veut produire (**suggestion**). En disant : « Cette femme vient de Paris. » je peux vouloir simplement informer mes interlocuteurs. À chaque fois que j'utilise le langage j'anticipe un effet, à des degrés différents, selon le contexte. Ma **suggestion peut être dirigée** volontairement pour produire un effet artistique sur un auditoire. Dans un roman policier, dans lequel on cherche un coupable et sachant qu'il vient de Paris, si un personnage pointait une femme que l'on croyait innocente et dirait : « J'ai découvert qu'elle vient de Paris. »,

⁷³ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 48.

⁷⁴ *ibid.*

cette expression aurait sans doute un effet esthétique sur l'issue de l'histoire. Ainsi, le langage est à la fois référentiel (ex : ville de Paris) et émotionnel (ex : l'utilisation que l'on fait du mot « Paris »). Ces deux caractéristiques ne sont pas antagonistes dans le langage esthétique : « L'usage esthétique du langage (le langage poétique) implique en fait une utilisation *émotionnelle* des *références*, et une utilisation *référentielle* des *émotions* (...) Le signe esthétique est ce que Morris appelle un *signe iconique* : le renvoi sémantique ne s'épuise pas dans la référence du *denotatum*, mais s'enrichit chaque fois... »⁷⁵. Cet enrichissement démontre, selon Eco, que la jouissance esthétique est conditionnée par l'« ouverture ». De ce fait, un poème, par exemple, peut être ouvert parce qu'il stimule l'émotion du lecteur par l'effet provoqué par le rythme et la beauté des rimes.

Cependant, Eco précise que l'effet esthétique s'estompe ou disparaît avec le temps mais peut tout de même se renouveler. Si je lis le poème *Carcassonne* du poète français Guillaume Apollinaire (1880-1918) pour la première fois, je pourrais être très stimulé en me figurant le lieu à travers l'utilisation des figures de style. Il est possible, qu'après de nombreuses répétitions de cette lecture, l'effet de départ s'estompe. Si je le relis dix ans plus tard et, qu'entretemps, j'ai visité Carcassonne, il se peut que l'effet soit changé mais plus intense. Nous parlons ici d'une œuvre d'art plutôt traditionnelle et non d'une œuvre abstraite. Les figures sont assez concrètes : Carcassonne, cette ville « ombreuse et coite », « La toujours Belle qui se tait ». Le poème est ouvert mais beaucoup moins qu'une œuvre très abstraite le serait. C'est sur ce fait que s'interroge Eco. Les œuvres contemporaines sont explicitement et volontairement très ouvertes. Leurs messages

⁷⁵ *ibid.*, p.55.

possèdent un éventail très varié et très large. Eco parle d'un « accroissement d'information ». Encore faut-il se demander ce que cela signifie.

B) La théorie de l'information, la phénoménologie et la psychologie : des outils intéressants pour une nouvelle esthétique

Eco va tenter de voir en quoi la théorie de l'information a influencé les poétiques contemporaines et quels outils techniques elle pourrait offrir à l'esthétique. La théorie de l'information, proposée par l'ingénieur et mathématicien américain Claude Shannon⁷⁶, avait pour but initial d'amplifier le nombre d'informations que pouvaient communiquer entre elles des machines qui transmettent des messages. Sa démarche fut avant tout pour des raisons militaires, et ce, afin de mieux situer l'ennemi pendant la Seconde Guerre mondiale. Shannon a collaboré avec le scientifique américain Warren Weaver⁷⁷. Ensemble, ils ont proposé un modèle de communication qui est encore une référence aujourd'hui. Cette théorie utilise les mathématiques (logarithmes) afin d'évaluer les probabilités que le signal passe ou non et jusqu'à quel point. Mais chez ces auteurs, les messages ne sont pas considérés comme pourvus de sens, ce sont des signaux. Ici, Eco prend assez peu de distances face à ces théoriciens, mais se sert de leur travail pour avancer sa réflexion.

⁷⁶ Claude Shannon (1916-2001) est considéré comme le père de la théorie de l'information. Il est un mathématicien et ingénieur électricien américain. C'est son emploi (1941 à 1971) dans les laboratoires d'AT&T Bell qu'il développa ses principales théories : entropie, intelligence artificielle et transmission des signaux. Il fut aussi professeur au MIT de 1958 à 1978.

⁷⁷ Warren Weaver (1894-1978) est un mathématicien et scientifique américain. Il a étudié l'ingénierie électrique et les mathématiques au MIT. En 1938, il propose la notion de biologie moléculaire. Lui et Claude Shannon proposèrent un modèle de communication mathématique militaire. Pendant la Seconde Guerre mondiale, on utilisait le codage chiffré. Weaver proposa la notion de « bruit » pour tenter de comprendre le phénomène de brouillage.

Dans la pratique, quand l'interlocuteur reçoit un message, il va évaluer les possibilités. Le météorologue qui annonce : « Il y aura des précipitations de pluie demain le 4 novembre. », laisse très peu de possibilité de lecture. Celui qui reçoit ce message, n'obtient pas beaucoup d'information. En automne, il pleut souvent. Les probabilités qu'il pleuve sont grandes. Mais si le météorologue annonce : « Demain le 15 juillet, il y aura une tempête de neige. », je reçois un nombre important d'informations, car cet événement est improbable. Ainsi, selon les théoriciens de l'information, la quantité d'informations est relative au pourcentage de probabilité. De ce fait, si un message offre deux possibilités, il est porteur de moins d'information qu'un message offrant quinze possibilités. Un autre facteur influence la quantité d'information d'un message : la crédibilité de la source. Si c'est un passant dans la rue qui me dit qu'il neigera en juillet, je risque de mettre de côté l'information. Mais s'il s'agit d'un météorologue, je peux prendre en considération le message et tenter de comprendre les motifs qui expliqueraient ce phénomène. Il y aurait donc, dans ce cas, un ajout d'information : « L'information est donc une quantité *additive* : quelque chose qui s'ajoute à ce que je sais déjà, et qui se présente à moi comme une acquisition originale. »⁷⁸.

Afin de quantifier le nombre d'informations reçues, les théoriciens de l'information ont emprunté le concept d'entropie à la thermodynamique. La notion d'entropie permet d'évaluer le flux de probabilités d'un message. Si je demande à quelqu'un de deviner le mot suivant : « C_ NN_ », les possibilités sont réduites. Il est certain que les lettres manquantes seront des voyelles. Nous pourrions dire que ce message possède une entropie faible. Cependant, si j'inscris : « _ A _ _ _ » les choix sont plus

⁷⁸ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p.70.

nombreux ce qui rend l'entropie plus forte. Il s'agit bien sûr d'un exemple très simple mais qui pourrait illustrer la façon dont un interlocuteur cherche à saisir le sens d'un message. À l'entropie, vient s'ajouter l'organisation. Selon Norbert Wiener⁷⁹ (qui contribua au modèle de communication de Shannon et Weaver), mathématicien américain et fondateur de la cybernétique, l'entropie serait le contraire de l'information. La langue est un système dont les lois orthographiques, phonologiques et grammaticales, permettent d'organiser un message. En thermodynamique, plus il y a d'entropie, plus la matière est désorganisée. Elle s'éloigne de son organisation naturelle. Selon Wiener, il en est de même pour le langage. Plus les probabilités sont nombreuses (niveau élevé d'entropie) plus le message est désordonné. Ce désordre nuit à l'organisation naturelle de l'information : « *L'entropie est ainsi la mesure négative de la signification d'un message.* »⁸⁰.

En revanche, il existe des situations où l'ajout d'informations diminue les probabilités donc, le niveau d'entropie. Eco prend l'exemple d'un individu qui dit au téléphone : « Je t'aime ». Or, il y a des interférences et du bruit environnant. Pour que l'interlocuteur reçoive bien le message et qu'il ne comprenne pas : « Je te hais », va compléter sa phrase : « Je t'aime, mon amour ». Ainsi, l'interlocuteur, même s'il n'a pas compris le premier mot, se dira qu'il est très probable qu'il s'agit d'un message amoureux et non insultant. Cet exemple renvoie aussi au concept de redondance (pour contrer le bruit) tel que proposé par Shannon. Les éléments (interférences, bruits de fond) empêchent l'interlocuteur d'entendre toute la phrase : « Je t'aime, mon amour ». En ajoutant « mon

⁷⁹ Norbert Wiener (1894-1964) est un mathématicien américain et père de la cybernétique. Il a développé la théorie de l'information en proposant de méthodes mathématiques concernant la classification d'objets. On lui doit, notamment, les ouvrages suivants : *I am a Mathematician* (1956) et *Nonlinear Problems in Random Theory* (1958).

⁸⁰ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p.77.

amour », donc une redondance, cela permet au locuteur de clarifier son message, et par le fait même, de diminuer les probabilités, les erreurs. Dans ce cas précis, l'ajout d'informations réduit les choix possibles. Mais habituellement, plus il y a d'informations, plus il y a de probabilités.

Eco affirme que l'« ouverture » des œuvres d'art est relative au désordre sur lequel elles sont construites. Un poème, par exemple, s'éloigne des lois qui ordonnent habituellement le langage quotidien afin de véhiculer un message qui dépasse le sens littéral. Les rimes, la structure des strophes ainsi que les figures de style permettent d'amener le lecteur à un niveau que le langage ordinaire ne pourrait atteindre. C'est là la nature de la poésie. Si je dis « Je suis triste car je vis une déception. » l'impact sur mon interlocuteur sera très différent que si je dis : « Les masques sont tombés, la vérité éclate dans tous les coins. Sa lumière écrase mon être... ». L'ouverture de la phrase formelle est beaucoup moins grande que l'ouverture de la prose. Ainsi, la théorie de Wiener ne pourrait pas être valide dans le domaine esthétique. Trop d'ordre pourrait empêcher l'œuvre de remplir son rôle. : « *L'information* serait en pareil cas liée non à l'ordre, mais au *désordre*, ou du moins à *un certain type de négation de l'ordre habituel et prévisible*. »⁸¹ Eco cherchait à savoir s'il était possible d'établir des rapports entre la théorie de l'information et l'esthétique. Il croit que tout dépend du domaine d'application. D'un point de vue statistique et scientifique, la théorie de l'information fonctionne très bien. Mais du point de vue de la communication, cette théorie ne fonctionne pas. Afin d'expliquer son idée,

⁸¹ *ibid.*, p.82.

Eco fait une distinction entre l'information sur le plan statistique et l'information sur le plan de la communication :

D'un point de vue statistique, j'ai une information quand - en deçà de tout ordre – je saisis dans une coprésence, à la fois, toutes les probabilités. Du point de vue de la communication, au contraire, j'ai une information quand : 1. au sein du désordre originaire, j'ai taillé et construit un ordre comme système de probabilité ; 2. au sein de ce système, et sans retourner *en deçà* (avant lui), j'introduis des éléments de désordre qui établissent une tension dialectique avec l'ordre qui leur sert de fond.⁸²

Ainsi, sans son désordre, l'œuvre d'art ne pourrait communiquer son message. L'art traditionnel permet le désordre mais de manière délimitée par des règles (moins d'ouverture et d'indétermination). Pour sa part, l'art contemporain utilise le désordre de façon beaucoup plus large (plus d'ouverture et d'indétermination). Eco croit qu'une œuvre d'art, pour informer et communiquer, doit organiser son désordre. Celui qui produit une œuvre « ouverte », pour réussir, doit être en mesure de maintenir une dialectique pendulaire. Comme le pendule suit un mouvement, l'œuvre doit osciller entre une structure de base ordonnée et des éléments de désordre qui sont garants de la jouissance esthétique. Il s'agit donc, d'une « ouverture » maîtrisée. Sans cette maîtrise, ce socle solide qui guide le spectateur, l'œuvre se perd, n'intéresse plus personne, ne communique plus rien. Eco croit que la théorie de l'information peut permettre une meilleure compréhension de la fonction syntaxique, pragmatique et sémantique du signe. De là, il est possible de comprendre de quelle manière un message est porteur de plus d'informations qu'un autre et quel comportement résulte de ces informations. D'un point de vue quantitatif, la théorie de l'information nous permet de saisir de quelle manière fonctionne le signe dans une

⁸² *ibid.*, p.85.

œuvre d'art (analyse structurale). Mais Eco avance le fait que la théorie de l'information ne peut donner de réponse satisfaisante quant à l'aspect qualitatif du signe artistique. En effet, un aspect essentiel de l'esthétique est la communication qui existe entre l'œuvre et son récepteur. Il s'agit ici de l'analyse herméneutique de l'œuvre d'art, analyse que la théorie de l'information ne peut réaliser.

Pour produire une analyse interprétative des œuvres d'art, Eco prétend qu'il faut aller plus loin que l'analyse structurale (qui sert néanmoins de point de départ). Comme il y a un récepteur de l'œuvre dans une situation donnée, il faut s'intéresser à l'aspect psychologique de la communication. Par psychologique, Eco entend tout ce qui constitue l'univers du récepteur dans son processus intellectuel et perceptif : l'anthropologie, l'histoire, la culture, la société. Dewey, dans sa théorie de la psychologie transactionnelle, croit que la perception va bien au-delà de la stimulation sensorielle (en opposition à l'associationnisme). En effet, la perception entretient un rapport direct avec l'expérience, les valeurs, les souvenirs (conscients et inconscients) et les convictions propres à un individu. Dans une expérience esthétique avec une œuvre d'art, mes perceptions seront relatives à ce que j'ai vécu antérieurement. Les probabilités de signification de l'œuvre seront donc fondées sur ce que l'individu connaît déjà. La théorie de Jean Piaget⁸³ va dans le même sens. Selon lui, nos perceptions sont liées à un processus qu'il nomme : la régulation. Devant une image floue, nous sommes en mesure de recentrer les éléments pour dégager une forme plus claire. Le processus contraire est aussi possible

⁸³ Jean Piaget (1896-1980) est un psychologue suisse passionné par les sciences naturelles. Il développa la théorie de l'intelligence en étudiant les concepts suivants : les étapes du développement cognitif, les opérations réalisées par l'intelligence, la genèse des connaissances et l'épistémologie génétique. Voici quelques-unes de ses œuvres : *La psychologie de l'enfant* (1966), *Biologie et connaissance. Essai sur les relations entre les régulations organiques et les processus cognitifs* (1967) et *Le comportement, moteur de l'évolution* (1976)

et même essentiel pour la construction du savoir. Lorsque nous effectuons plusieurs raisonnements, nous devons décentrer tous les éléments connus afin de les structurer de manière qu'ils produisent une nouvelle connaissance. La connaissance serait donc un processus « ouvert » : « on a affaire à une activité constructive du sujet. »⁸⁴. Cette activité serait probabiliste car, avant d'en arriver à une conclusion, je dois émettre des hypothèses, des probabilités.

La phénoménologie et la psychologie auraient donc, selon Eco, influencé la production et la réception des œuvres ouvertes en mouvement. En effet, ces deux disciplines définissent l'ambiguïté perceptive comme possibilité pour l'homme de percevoir le monde dans sa nouveauté, c'est-à-dire, en faisant abstraction des conventions culturelles qui façonnent, en quelque sorte, notre manière d'appréhender la réalité. De plus, tellement habitués à voir les mêmes choses, en étant occupé dans nos activités quotidiennes, nous oublions de nous arrêter pour observer et apprécier ce qui nous entoure. Ainsi, l'ambiguïté perceptive nous amène à recevoir les perceptions avec plus d'attention ce qui enrichit nos expériences esthétiques. Husserl⁸⁵ parle d'« horizon » pour désigner le fait que lorsque nous regardons une maison par exemple : je vois deux de ses côtés qui renvoient aux deux autres que je ne perçois pas mais dont j'anticipe la perception. Je peux aussi prétendre à d'autres perceptions de la maison : si je fais un pas à gauche, que je m'approche, que je tourne les yeux à droite... Dans le même ordre d'idée, Jean-Paul

⁸⁴ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p.98.

⁸⁵ Edmund Husserl (1859-1938) est un philosophe autrichien et père de phénoménologie. C'est en réaction au « psychologisme » et au relativisme que Husserl tentera de retourner aux sources des choses mêmes. Il s'intéresse au vécu intentionnel du sujet, les fondements de la conscience humaine. Il est l'auteur, entre autres, des ouvrages suivants : *Idées directrices pour une phénoménologie* et *Méditations cartésiennes : Introduction à la phénoménologie*.

Sartre⁸⁶ prétend que l'existant ne pourrait être réductible à une suite finie de perception car chaque perception doit être considérée dans son rapport au sujet qui est en perpétuel modification. Un objet possède plusieurs profils et différents points de vue existent sur un même profil : « Le problème du rapport du phénomène à son fondement ontologique devient, dans cette perspective, le problème du rapport au phénomène à la polyvalence des perceptions que nous pouvons en avoir. »⁸⁷. Pour sa part, Merleau-Ponty⁸⁸ croit que la synthèse d'un objet ne sera jamais perçue par un seul individu, cela est impossible. Je ne peux tout voir dans son entièreté au même moment. Il faudrait pour cela que je puisse occuper toutes les positions perceptuelles possibles au même moment. Notre perception de la réalité sera toujours inachevée car nous ne pouvons saisir l'ensemble des horizons que le monde empirique propose. Cet état de chose, cette ambiguïté face à la réalité, fait partie de l'existence et elle est inévitable. Eco en conclut que devant une réalité ouverte, la créativité de l'artiste est stimulée et cela le pousse à manifester cette ambiguïté existentielle à travers ses œuvres. Il en va de même pour l'interprète qui prévoit plusieurs possibilités de sens car il sait qu'il envisage les perspectives qui n'apparaissent pas au premier regard.

Eco prétend que l'expérience esthétique est fondée sur le même processus que celui qui s'opère dans l'élaboration des connaissances. Devant une toile, par exemple, ma

⁸⁶ Jean-Paul Sartre (1905-1980) est un philosophe et un écrivain français faisant partie du courant existentialiste (athée). Il a fondé, en 1945, la célèbre revue *Les Temps modernes* aux côtés de sa conjointe, la philosophe Simone de Beauvoir. Sartre est aussi reconnu pour son engagement politique défendant des idées de gauche. C'est dans *L'existentialisme est un humanisme* (1946) que Sartre expose sa théorie sur l'existence humaine. Outre cet essai, l'auteur partage ses idées à travers le roman et le théâtre, comme dans : *La Nausée* (1938) et *Huis clos* (1943).

⁸⁷ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 31-32.

⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) est un philosophe français dont les travaux sont dans la lignée phénoménologique et existentialiste. Sa philosophie est fondée sur la pensée d'Husserl mais rejette la notion du moi transcendantal. Il aborda de nombreux termes tels que la linguistique positive, le sens et la dialectique. Il est l'auteur, notamment, des œuvres suivantes : *Éloge de la philosophie* (1952), *Signes* (1960) et *Le visible et l'invisible* (1964, œuvre posthume).

perception permet une « ouverture » au premier degré. Les formes de l'œuvre peuvent me procurer un plaisir esthétique. Les poétiques contemporaines cherchent à amener le sujet vers une « ouverture » au second degré. Il faut, pour ce faire, ne pas se limiter à comprendre la forme, mais plutôt produire une expérience perceptuelle en continu. C'est-à-dire, qui renouvelle sans cesse les formes afin de les recevoir selon des angles et des constructions différentes. La nature de l'art contemporain serait de proposer des expériences esthétiques *volontairement inachevées*. Afin de pousser plus loin l'analyse de cette « ouverture » au second degré, Eco aborde les idées du compositeur et philosophe américain Léonard B. Meyer (1918-2007). Dans son œuvre, *Emotion and Meaning in Music* (1956), Meyer propose la notion de *choc*. Si je suis l'auditeur d'un concert musical, par exemple, je possède des attentes (respect des lois de la forme) qui mènent à ma satisfaction si elles sont remplies. Si la pièce musicale se détourne de mes attentes, je suis dérouté et je ressens une émotion de choc. Meyer croit que ce choc est essentiel pour vivre une expérience esthétique : « en se prolongeant, l'inhibition fait naître le plaisir de l'attente, qui est comme un sentiment d'impuissance devant l'inconnu : et plus la solution est inattendue, plus le plaisir est intense. »⁸⁹. Meyer va plus loin en ajoutant que ce plaisir est possible grâce au style musical qui est un système de probabilités. Il emprunte cette idée à la théorie de l'information. Plus la suite de la pièce musicale est indéterminée et incertaine, plus le spectateur reçoit d'informations. Cependant, le philosophe affirme qu'il ne faut pas que cette incertitude soit utilisée à tout venant. Il faut être très prudent et méticuleux pour que l'incertitude ne devienne pas un obstacle au plaisir esthétique. Selon Eco, cette recherche « psychologique » d'une « ouverture » au second degré dans l'art contemporain est très

⁸⁹ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p.100.

révélatrice de la culture occidentale moderne. En effet, cette culture s'oppose à la contemplation passive, à la stagnation psychologique : « La poétique de l'œuvre « ouverte » met précisément sous nos yeux une de ces mutations historiques : voici une culture qui admet, devant l'univers des formes perçues et les opérations d'interprétation : le jeu complémentaire de recherches et de solutions différentes ; voici que la discontinuité de l'expérience se substitue comme valeur à une continuité devenue conventionnelle... »⁹⁰. Ce nouveau rapport aux formes serait la manifestation croissante de l'autonomie de l'homme qui met en lien la perception et l'intelligence.

C) L'influence culturelle et scientifique dans le processus de création des œuvres d'art contemporaines

Eco débute l'analyse du *background* culturel des œuvres informelles en proposant l'idée que l'évolution de l'art est parallèle à l'évolution scientifique. L'art emploie des termes empruntés à la cosmologie et à la physique tels que : puissance, forme et germe. Même si l'art n'a pas pour but d'imiter parfaitement le réel, elle produit des formes et utilise des procédés qui sont issus de la vision qu'a l'homme du monde : « *l'art est une métaphore structurale de cette vision.* »⁹¹. Eco emprunte cette idée à l'artiste peintre français Georges Mathieu (1921-2012) qui a publié un article intitulé : *D'Aristote à l'abstraction lyrique*. Cet article cherche à mettre au jour l'évolution historique des poétiques de l'Informel. Selon Mathieu, l'histoire a connu des transformations profondes de la vision que nous avons des structures de l'univers. Les découvertes scientifiques amènent à redéfinir de nombreux concepts : l'espace, la gravitation, la parité.... Comme

⁹⁰ *ibid.*, p.107.

⁹¹ *ibid.*, p.121.

par exemple, l'architecture baroque a produit des monuments colossaux et en hauteur qui modifient le regard et semblent vouloir atteindre l'infini. La Renaissance a connu une révolution à tous les niveaux dont celui scientifique. En effet, la transition entre une vision géocentrique du cosmos vers une vision héliocentrique s'amorce. Le géocentrisme, théorie proposée par les Anciens dont Aristote et Ptolémée, était défendu par l'Église car elle corroborait la théorie biblique de la création du monde : la Terre est au centre de l'univers et le soleil et les autres astres tournent autour d'elle. Ainsi, Dieu a placé l'homme au meilleur endroit du cosmos, il en est le « maître ». L'héliocentrisme vient contredire cette conception du monde, Copernic, Keppler et plus tard Galilée, vont avancer des preuves démontrant que ce n'est pas la Terre qui est immobile mais le soleil. La Terre est relogée à un rang secondaire au même niveau que les astres et la lune. Les artistes de la période moderne auraient, selon Eco, transformé leur approche créative au rythme des découvertes scientifiques : « l'abandon du point de vue privilégié, du centre dans la composition, accompagne la vision copernicienne de l'univers et l'élimination définitive du géocentrisme, avec tous ses corollaires métaphysiques. (...) les parties ont une valeur égale, le tout aspire à se dilater à l'infini, l'homme ne se laisser plus limiter par aucune loi idéale du monde et tend à une découverte, à un contact toujours renouvelé avec la réalité. »⁹². .

Bien plus tard, au XXème siècle la géométrie non-euclidienne a certes influencé les Cubistes ou les Fauves. Eco croit donc que l'art contemporain est un « métaphore épistémologique ». De nos jours, il est difficile d'envisager l'univers comme étant fixe. Sa définition est continuellement en évolution. De ce fait, Eco prétend que nous tentons d'intégrer cette vision « discontinue » à notre sensibilité. Les œuvres contemporaines

⁹² *ibid.*, p.29.

seraient une manière de rendre plus concrète notre réception face à ce changement de perspective : « L'œuvre « ouverte » entend en pleine lucidité donner une image de la discontinuité : elle ne la raconte pas, elle *est* cette discontinuité. Elle se pose en *médiatrice* (...) c'est comme une sorte de schéma transcendantal qui nous permet de saisir de nouveaux aspects du monde. »⁹³. L'art contemporain, comme les courants qui l'ont précédé, seraient aussi influencés par l'évolution des connaissances scientifiques. Eco remarque, par exemple, que Pousseur utilise des concepts empruntés à la science lorsqu'il parle de ses œuvres : « champ » (physique : forces réciproques/dynamisme des structures) et « possibilité » (philosophie : abandon d'une vision statique de l'ordre). La musique sérielle n'utilise pas de centre tonal qui servirait à déduire les successions. Ceci met à l'avant-plan la notion d'*indétermination*. Il n'y a plus seulement deux catégories de savoir : le vrai et le faux. Il existe des logiques où l'indéterminé est une catégorie de savoir. La poétique contemporaine valorise des œuvres dans lesquelles la fin n'est plus prévisible ni nécessaire. Selon Eco, cette forme de discontinuité permettrait la liberté de l'artiste. C'est cette liberté qui rend les œuvres contemporaines si ouvertes et en mouvement. Eco croit que ce fait enrichit l'expérience esthétique car la participation du destinataire est plus importante que devant une œuvre traditionnelle et que la pluralité des interprétations permet un renouvellement de cette expérience pour une même œuvre. Ainsi, au lieu de s'épuiser rapidement en quelques interprétations possibles, l'œuvre propose des interprétations complémentaires. De ce fait, outre la notion d'indétermination, l'art aurait aussi emprunté à la science contemporaine le concept de *complémentarité* : « Est-ce un hasard si de telles poétiques sont contemporaines de la loi physique de *complémentarité*,

⁹³ *ibid.*, p.124.

selon laquelle on ne peut montrer simultanément les différents comportements d'une particule élémentaire... »⁹⁴.

4-Des limites à l'interprétation? La structure de l'œuvre ouverte : comment éviter l'incompréhension?

L'œuvre « ouverte » offre une liberté d'interprétation mais, selon Eco, les limites de cette liberté ne sont pas faciles à définir. À quel moment le spectateur peut s'égarer ? Pour illustrer ces propos, il prend comme exemple, l'interprétation que fait l'écrivain français Jacques Audiberti (1899-1965) des œuvres du peintre français Camille Bryen (1907-1977). Les toiles de ce peintre s'inscrivent dans le courant artistique d'après-guerre en France : l'abstraction lyrique européenne. Ce courant découle directement du tachisme. Il s'agit d'un art informel qui s'oppose à l'abstraction géométrique. Selon les tachistes, cette dernière présente des œuvres « froides », trop calculées. Le tachisme, à travers l'abstraction lyrique, prône des œuvres plus « chaudes », c'est-à-dire, dans lesquelles on perçoit l'émotivité du peintre grâce aux formes douces et aux couleurs profondes. Selon Audiberti, l'œuvre de Bryen n'est ni abstraite ni figurative. Il y voit des bâtiments, tels les Invalides ou le tribunal de commerce de Menton. Il y voit aussi de la végétation, des bactéries, des araignées et du cobalt. En fait, dans les toiles de Bryen, il n'est pas possible de distinguer des éléments clairs que tous pourraient identifier. Nous sommes dans le domaine de l'Informel. Pour y voir des figures, notre imagination est nécessaire. Selon Eco, une partie des interprétations d'Audiberti ne sont pas liées aux effets esthétiques des toiles mais plutôt à des élucubrations personnelles : « Tout comme le lecteur échappe au contrôle de l'œuvre, l'œuvre semble, à un moment donné, échapper à

⁹⁴ *ibid.*, p.30.

tout contrôle, même à celui de l'auteur, et se mettre à discourir *sponte sua* comme un cerveau électronique devenu fou. »⁹⁵.



« Informel Celestin », Bryen, 1975, <https://www.wikiart.org/en/camille-bryen>

Pour Eco, cet exemple démontre qu'avec les œuvres informelles, vient le risque de s'éloigner du champ de probabilité de significations possibles. À la place, nous sommes en présence du tout et du rien, de l'indéterminé et de l'indistinct. Comment innover et informer à la fois ? Si le producteur de l'œuvre veut communiquer avec le récepteur, son œuvre doit concilier l'innovation et l'information. Audiberti, devant l'innovation de Bryen, semble s'égarer au niveau de l'information. Il y a une rupture de communication. Ayant toujours en tête la théorie de l'information, Eco se demande si la redondance et l'organisation du message d'une œuvre (à travers son originalité) pourrait permettre d'éviter les éparpillements d'informations. Il donne l'exemple d'une mosaïque byzantine : le *Cortège de l'impératrice Théodora*.

⁹⁵ *ibid.*, p.127.



« Théodora et sa cour », (vers -547 av JC), <http://web64.ac-bordeaux.fr/fileadmin/fichiers/circos/biarritz/JPMERCE/fiches-exploitation/theodora.pdf>

Un petit carré de mosaïque pourrait être comparé à un *bit* d'information. L'ensemble de ses cubes représente l'information dans sa totalité. Chaque cube est disposé selon des lois de probabilité, aucun n'est placé au hasard : « Les cubes ne se bornent pas à *suggérer* la présence d'un corps : par leur distribution hautement redondante, par une série de répétitions en chaîne, ils *insistent* sur les contours sans que subsiste aucune possibilité d'équivoque. »⁹⁶. L'interprétation de cette œuvre est simple, concrète et son niveau d'information est faible. Eco poursuit son analyse à l'aide d'un exemple où l'œuvre est créée au hasard. Je pourrais, par exemple, plier une feuille de papier en deux et tremper celle-ci dans de l'encre noir. Ensuite, je replie la feuille encrée sur la moitié blanche. Le résultat, *a priori* incertain, donne une forme quelconque mais symétrique. Celui qui la regarde peut se guider sur des points de repère. Il est libre d'imaginer certaines formes et directions mais cette liberté est tout de même dirigée. Si les formes sont toutes rondes, les spectateurs vont fonder leur imagination sur des éléments ronds qu'ils connaissent. Je pourrais y voir un papillon ou un paquet de ballons. Celui qui voit une maison parfaitement carrée alors que tout est rond, soulèverait quelques questions. Une œuvre « ouverte » peut donc être abstraite mais proposer des éléments qui donnent des indications à celui qui

⁹⁶ *ibid.*, p.137.

l'interprète, nous sommes alors en présence d'un : « *minimum d'ordre compatible avec le maximum de désordre.* »⁹⁷.

Herbert Read (1893-1968), un critique littéraire et historien de l'art originaire du Royaume-Uni, a donné ses impressions sur le tachisme, courant artistique dont fait partie Bryen. Il croit que le tachisme n'a pas comme but premier de proposer des œuvres « belles » composées de formes qui contrôlent, en quelque sorte, la signification. Ce type d'œuvre, au profit de la beauté, prône la vitalité. Le rôle de l'artiste n'est plus du côté du producteur mais du spectateur. Eco se demande quel est donc alors le « pouvoir de communication d'un acte de vitalité ? »⁹⁸. Dans notre culture occidentale, notre mode d'interprétation des œuvres d'art est fondé sur une dialectique entre l'œuvre et l'expérience qu'elle procure (les possibilités qu'offrent son « ouverture »). Pour interpréter, je dois jouir de l'œuvre et la juger. Ce jugement se réfère à mon expérience du monde. Une attitude zen devant une œuvre, mettrait de côté le jugement pour s'abandonner à la jouissance du moment (ex : effet que procure sur moi les vagues sur la plage). Dans la perspective de Read, il ne s'agirait pas ici d'expérience esthétique, mais d'une réaction spontanée devant un objet qui excite l'imagination. Une œuvre d'art, au contraire, est le produit d'une conscience qui exerce son imagination. Selon Eco, pour considérer l'Informel comme expérience esthétique, il faudrait modifier la définition que nous donnons à la forme. Au lieu de la concevoir comme un résultat formel bien exécuté, il serait possible de la voir tout simplement comme un champ de possibilités. Cela exigerait de dépasser la forme dans sa matérialité pour accéder au geste premier qui a produit la forme. À titre d'exemple, Eco

⁹⁷ *ibid.*, p.133.

⁹⁸ *ibid.*, p.135.

aborde les œuvres de l'artiste français, Jean Dubuffet (1901-1985). Ce dernier propose des œuvres qui représentent des textures, comme par exemple, une vue rapprochée d'une pierre ou d'une pièce de granit.



« Paysage blond », (1952), <http://www.collection-20e.mba-lyon.fr/oeuvre/jean-dubuffet-paysage-blond-1952/>

À première vue, il n'y a rien d'original. Un rectangle avec des textures subtiles. Pour Eco, ce n'est pas pour rien que Dubuffet a choisi d'encadrer précisément cette portion de matière : « Le tableau, avant d'être un champ de *choix à réaliser*, est déjà un champ de *choix réalisés*. »⁹⁹. Le geste premier de la forme d'un tableau texturé de Dubuffet est de choisir. Le geste est, pour Eco, une manière de donner une direction temporelle et spatiale au spectateur car il est fondé sur une intention de communiquer. Une œuvre informelle peut donc être « ouverte » si l'on considère l'information esthétique (geste premier de l'artiste) qui a donné naissance à l'information quantitative (la toile concrète). En limitant l'expérience esthétique à l'interprétation de l'information quantitative, il ne serait pas possible de jouir des œuvres informelles. Pour y parvenir, il

⁹⁹ *ibid.*, p.137.

faut donc accéder à l'intention de l'artiste, à l'organisation consciente du désordre qu'il exprime dans son œuvre. L'expérience esthétique devient alors : « une source d'étonnement et de plaisir, l'occasion d'une connaissance plus profonde du monde intérieur ou du *background* culturel de l'auteur. »¹⁰⁰.

5- Une application de la nouvelle esthétique par Eco : Joyce

Eco va tenter d'appliquer les idées qu'il a présentées dans la première section de l'ouvrage, plus précisément la dialectique propre à l'art contemporain entre l'ordre de fond et le désordre apparent et la manifestation de la culture occidentale à travers ses œuvres. Pour ce faire, il opte pour une analyse de la poétique de Joyce. Il va tenter de montrer en quoi les œuvres de Joyce, dans leur évolution chronologique, représentent un exemple intéressant de la transition des artistes d'une conception traditionnelle de l'art vers une approche contemporaine. Transition relative à l'époque qui marque la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle. Si *A Portrait of the Artist as a Young Man* peut être vu comme une œuvre « fermée », *Ulysses* fait un premier pas dans la transition. *Finnegans Wake*, quoiqu'encore attaché à certains éléments traditionnels, représente une œuvre « ouverte », influencée par les changements culturels et scientifiques du monde contemporain.

Dans cette perspective de l'œuvre « ouverte », Eco va tenter de montrer en quoi la poétique de Joyce est dialectique. L'ambiguïté de ses écrits (le désordre apparent) est soutenue par une structure (l'ordre de fond). Afin de mettre au jour cette structure, Eco prétend qu'il faut retracer, chronologiquement, l'évolution de l'idéologie de l'auteur. Cette

¹⁰⁰ *ibid.*, p.140.

dernière présente une caractéristique importante : Joyce a connu la transition entre deux époques très différentes. Au XIX^{ème} siècle, nous sommes encore dans une perspective traditionnelle de la production artistique et littéraire, et ce, que l'on pense au réalisme ou au naturalisme. En peinture, l'impressionnisme avec ses techniques nouvelles, conserve tout de même un désir de représenter des scènes concrètes. Le symbolisme fait son apparition vers la fin du siècle. Les artistes, surtout les poètes, cherchent l'idéal, l'absolu, l'intelligible à travers les symboles. C'est un premier pas vers l'art contemporain. C'est au début du XX^{ème} siècle que s'enclenche l'explosion de plusieurs nouveaux courants qui présentent des œuvres de plus en plus abstraites, entre autres, avec le surréalisme, le cubisme, l'expressionnisme ou bien le futurisme. Joyce, cet Irlandais né en 1888 et décédé en 1941, fut certes influencé par cette transition. C'est, selon Eco, un élément majeur qui explique la dialectique présente dans ses œuvres et qui donne le ton à sa poétique.

Afin de saisir la structure de la poétique joycienne, Eco débute son analyse en établissant une biographie intellectuelle de l'auteur. Eco s'intéresse à son parcours scolaire et à ses influences littéraires et/ou philosophiques. Joyce a reçu une éducation jésuite fondée sur les idées de saint Ignace et de la contre-réforme. Joyce a lu les scolastiques et découvre un intérêt marqué pour saint Thomas. Selon Eco, en ce qui concerne les idées thomistes de Joyce, elles sont incarnées dans le personnage Stephen Deladus, antihéros de son premier roman *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). Cette œuvre, à tendance autobiographique, relate la vie d'un jeune homme qui désire accomplir son destin d'artiste, et ce, malgré les contraintes sociales et personnelles. Il choisit l'autonomie plutôt que les conventions. Les questions que se pose Stephen, rappellent celles de saint Thomas qui « s'interroge ainsi sur le point de savoir ce qui

détermine le plus fortement la volonté humaine, du vin, de la femme ou de l'amour de Dieu. »¹⁰¹. Cherchant à établir une vision du monde bien ordonnée, où chaque chose est à la place qu'elle devrait être, le personnage s'interroge sur tout. Si on utilise de l'eau minérale pour faire un baptême, ce dernier est-il aussi valide ? Si je veux voir le tableau *Mona Lisa*, est-ce parce qu'il est réellement une grande œuvre d'art ? Ou bien, a-t-il de l'importance seulement parce que j'ai en moi le désir de le voir ? Selon Eco, cette attitude et ce désir de réponses définitives sont très typiques de la mentalité scolastique. Les œuvres du jeune Joyce sont assez traditionnelles et peu « ouvertes ». Pour Joyce, le théâtre, par exemple, doit être une manifestation très concrète de la réalité humaine. Il doit être au service d'une vérité pure. La beauté ne doit pas être le but recherché par l'art, car elle est synonyme de superficialité. Elle s'arrête à la forme tandis que c'est le contenu vrai qui compte réellement. C'est pour cette raison que Stephen se pose tant de question, il cherche l'épiphanie, la révélation de l'essence des choses. Joyce emprunte la notion d'épiphanie à Walter Pater dans son *Essai sur la Renaissance*.

Selon Eco, les œuvres de Joyce vont peu à peu s'ouvrir. L'œuvre ne sera plus considérée comme un outil artistique dont le but est de donner forme à la réalité, à la vérité qui a déjà été révélée : « l'épiphanie n'est plus un moment émotif que le verbe de l'artiste viendrait seulement remémorer, mais bien une étape constructive de l'art : non pas tant une façon d'éprouver la vie qu'une façon de lui *donner forme*. (...) Ce qui à présent intéresse Joyce, c'est l'acte de l'artiste qui *révèle lui-même quelque chose...* »¹⁰². L'art devient donc un moyen de révéler des vérités : « il engendre des visions épiphaniques. »¹⁰³. Selon Eco,

¹⁰¹ *ibid.*, p.179.

¹⁰² *ibid.*, p.199.

¹⁰³ *ibid.*, p.200.

cette transition montre que Joyce commence à s'approprier la nouvelle culture en passant d'une position thomiste à une vision qui tend vers le symbolisme. Il faut noter que la première version de *A Portrait of the Artist as a Young Man* publiée en 1916 fut détruite par Joyce lui-même dans un coup de colère. Il décide de la modifier, et par le fait même, Stephen Deladus se détourne du monde extérieur pour mieux intégrer son monde intérieur. Cette nouvelle version sera publiée, à titre posthume, en 1944. Stephen, dorénavant, est tourné vers le symbole. Il cherche à découvrir la valeur subjective qu'il donne à un événement et non plus sa valeur objective : « Ce qui est, chez saint Thomas, soumission à l'objet et à sa splendeur devient, chez Joyce, un procédé pour séparer l'objet de son contexte habituel, l'assujettir à de nouvelles lois, lui attribuer une splendeur et une valeur nouvelles par une vision créatrice. »¹⁰⁴. Eco précise qu'il ne faut pas croire que la transition de Joyce est nette et précise. Le monde médiéval et le monde contemporain semblent parfois se confronter, mais malgré les contradictions que cela provoque, il n'en demeure pas moins qu'il est possible de déceler un filon cohérent dans l'évolution de sa poétique.

Cette confrontation est présente dans *Ulysses*. Joyce utilise des procédés littéraires nouveaux. L'œuvre oscille pourtant entre tradition et contemporanéité. L'histoire se déroule dans la ville natale de Joyce : Dublin. Il s'agit du récit du personnage Léopold Bloom, et ce, sur une période de temps limitée : de 8h à 3h du matin le 16 et le 17 juin. 1904. C'est en fait une parodie de l'œuvre d'Homère qui est divisée de la même manière. Bloom représente Ulysse, Molly, la fiancée infidèle de Bloom, représente Pénélope et Stephen Dedalus, Télémaque. Il est possible de retrouver, dans ce roman, un schéma proprement scolastique. En effet, chaque épisode et chaque personnage sont décrits et

¹⁰⁴ *ibid.*, p.201.

associés à diverses formes de connaissances : temporelle (heure), sensorielle (sensations physiques), expérience artistique et symbolique. Sur ce point, Joyce manifeste son attachement à la tradition médiévale en voulant refléter une réalité chronologique et entière. Cependant, le roman utilise des procédés contemporains et innovateurs pour l'époque. Le style de chaque épisode est différent et la narration peut être surprenante comme le monologue final de Molly. Ce dernier s'étend sur trente-huit pages et ne contient aucune ponctuation. Le monologue intérieur est aussi présent et cette technique de narration est plutôt nouvelle au début du XXème siècle. Les symbolistes utilisent souvent cette technique qui permet l'expression psychologique des personnages.

Pendant dix-sept ans, Joyce travailla sur l'écriture de *Finnegan's Wake* dont le titre final ne sera dévoilé qu'à la fin. Le titre est en lien avec un récit populaire irlandais : *Finnegan's wake*. Il s'agit de l'histoire du maçon Tim Finnegan qui est supposément décédé à la suite d'une chute accidentelle. Le récit se déroule pendant sa veillée funèbre. Le « mort » se réveille tout à coup, l'odeur intense de whisky qui règne dans la pièce a fait sortir Tim de son « coma ». Le thème principal de l'œuvre est le cycle perpétuel de l'existence humaine et de la nature : le changement des saisons, la vie et la mort, le sommeil et la veille, la joie et la souffrance. Ce cycle est fait d'oppositions et de contradictions qui placent l'homme dans un brouillard où il risque de se perdre. Pour Joyce, nous sommes tous des Finnegan, car au sein de ce monde en mouvement, nous cherchons sans cesse des points de repères stables : « *Finnegan's Wake* voudrait être une représentation du *chaos et de la multiplicité même*, à l'intérieur de laquelle l'auteur chercherait les *modules d'ordre* les plus adéquats. ». (p.261) Selon Eco, ce serait la lecture par Joyce du philosophe italien Giambattista Vico qui l'aurait amené à aborder cette thématique. Ce qui intéresse Joyce

dans la théorie de Vico, c'est sa quête d'un monde ordonné au sein de l'histoire de l'humanité qui serait marquée par un phénomène constant d'évolution et de régression. Il y aurait donc un « éternel retour ». Autre élément d'intérêt pour Joyce : l'importance qu'accorde Vico au langage et aux mythes. Afin d'exprimer leur vision du monde, les hommes ont recours aux symboles figuratifs (temps primitifs) et ensuite au langage. Dans *Finnegan's wake*, Joyce joue avec le langage pour créer des symboles. Comme par exemple, pour illustrer le cycle de l'existence, la dernière phrase d'un chapitre se termine sur la première page du chapitre suivant. Au début de l'œuvre, Joyce parle du tonnerre de la *Sceinza Nueva*. Il illustre la fin de Finnegan, sa régression après son évolution. L'auteur utilise le mot « tonnerre » en plusieurs langues et en fait une juxtaposition : « *bababadalgharaghtakdmmiarrodkonnbronntoonnonntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohoordenenthurnuk!* »¹⁰⁵. Du point de vue de la forme, nous sommes loin de l'ordre et de l'unité scolastique mais, en ce qui concerne les thèmes abordés, Joyce est fidèle aux références traditionnelles telles que : le chaos originel, l'orientalisme et la mystique théosophique. Pour ces raisons, Eco croit que *Finnegan's Wake* n'est pas totalement une œuvre contemporaine. On y décèle encore une transition mais il est l'un des premiers romans qui entrent dans la contemporanéité. Il est une œuvre « ouverte » : « Il (Joyce) a eu le courage de tenter l'aventure du désordre, supprimant délibérément tous les points de repère, toutes les planches de salut que lui fournissait la tradition, (...) il nous laisse disponibles et responsables, devant la provocation du chaos et ses possibilités. »¹⁰⁶.

¹⁰⁵ *ibid.*, p.263.

¹⁰⁶ *ibid.*, p.293.

Grâce à cette analyse réalisée par Eco, il est déjà possible de distinguer des étapes qu'il utilisera dans ses autres essais. Voici donc six points d'analyse que nous avons formulés sous forme de questions et que nous tenterons d'appliquer aux œuvres de Joyce qui ont fait l'objet d'analyse dans cet essai :

Analyse de *Finnegan's Wake* par Eco

<u>Étapes d'analyse</u>	<u>L'œuvre de Joyce</u>
1) Construire un répertoire de signes : Établir une biographie « intellectuelle » de l'auteur.	Irlande, 1888-1941 : fin XIXème début XXème. Joyce est contemporain d'une transition dans le domaine de l'art et de la littérature : passage du traditionnel à l'abstrait. (Cela expliquerait sa dialectique) Passage d'une vision thomiste à une approche symboliste. Études et lectures : jésuites (saint Ignace/contre-réforme), la scolastique : surtout Thomas d'Aquin. Giambattista Vico pour le thème central de <i>Finnegans Wake</i> Emprunte la notion d'épiphanie à Walter Pater dans son <i>Essai sur la Renaissance</i> . Personnage de Stephan Deladus = tendance autobiographique. (Choix = autonomie plutôt que conformisme)
2) La sémiotique intentionnelle : Quels sont les buts principaux de l'œuvre?	<i>Finnegans Wake</i> : cycle perpétuel de l'existence humaine et de la nature, l'homme risque de se perdre dans ce brouillard. Le monde est un perpétuel retour : évolution et régression. <i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i> : il faut se détourner du monde extérieur pour découvrir notre monde intérieur.
3) Quels sont les éléments que l'auteur a choisis pour construire sa stratégie discursive?	<i>Ulysses</i> : <u>utilisation de procédés médiévaux</u> : réalité chronologique/connaissances temporelles, sensorielle, expériences artistiques et symboliques. <u>utilisation de procédés contemporains</u> : monologue de Molly sur 38 pages et sans ponctuation. Monologue intérieur (symbolisme) qui permet l'expression psychologique des personnages. <i>Finnegans Wake</i> : <u>utilisation de procédés médiévaux</u> : le chaos originel, l'orientalisme et la mystique théosophique <u>utilisation de procédés contemporains</u> : « tonnerre » en plusieurs langues et création d'une juxtaposition :

	« bababadalgharaghtakdmmiarrronkonnbrownnttonneronntuonnnthunnttrovarrhouna wnskawntoochoordenenthurnuk! ». / La dernière phrase d'un chapitre se termine sur la première page du chapitre suivant = illustration du cycle de la vie.
4) Stratégie prévisionnelle du lecteur: quel(s) monde(s) possible(s) le texte propose-t-il?	<i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i> : l'homme devrait-il être plus rationnel et critique? Oser se poser des questions peut nous permettre de sortir de l'ignorance et de découvrir réellement le monde tel qu'il est et non tel qu'on nous l'enseigne. Cette attitude peut mener l'homme vers l'autonomie. <i>Finnegans Wake</i> : l'ordre est-il une illusion? Tout est-il prédéfini? Comment accepter de vivre dans le chaos? Est-ce que l'homme en est capable?
5) En quoi peut constituer la promenade inférentielle du lecteur?	Recherches sur la pensée scolastique. Recherches sur le symbolisme. S'approprier l'œuvre d'Homère : <i>Ulysses</i> de Joyce en est une parodie. S'approprier le récit irlandais <i>Finnegan's wake</i> afin de mieux comprendre l'œuvre de Joyce
6) Quel est le degré d'ouverture du texte?	- <i>Première phase d'écriture</i> : degré d'ouverture faible (théâtre = représentation fidèle de la réalité, œuvre d'art = beauté secondaire) - <i>Seconde phase d'écriture</i> : grand degré d'ouverture

6- Conclusion

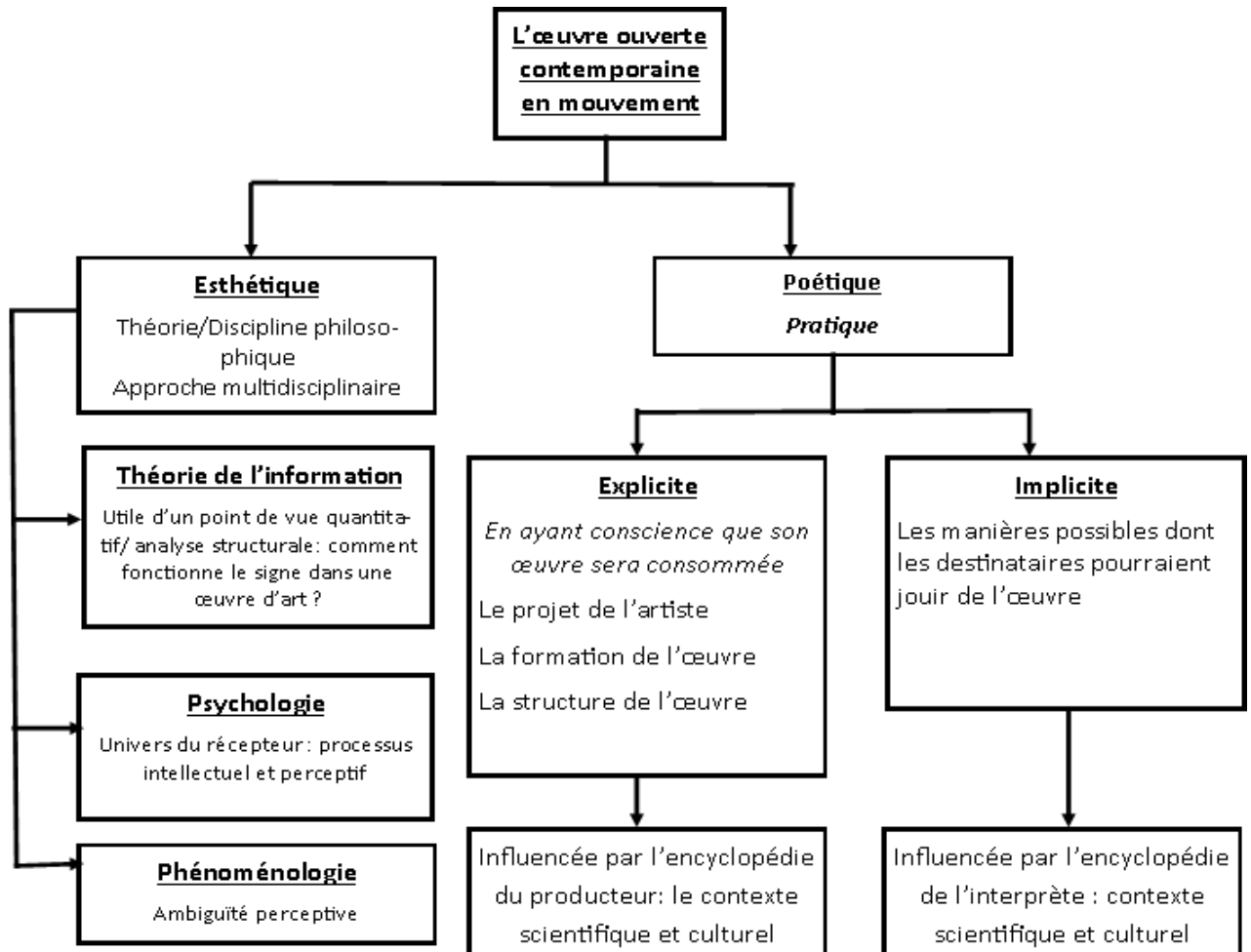
Ce chapitre a permis de visualiser certaines approches qu'Eco va utiliser et peaufiner au fil de ses essais sur le signe et son interprétation. En effet, nous avons vu que l'auteur utilise une **approche historique** dans ses analyses. Que l'on pense au survol qu'il fait de l'histoire de l'art du baroque au symbolisme afin de montrer en quoi ces œuvres présentaient un degré d'ouverture plutôt faible. Nous étions alors dans le domaine du formel. Ainsi, Eco a pu démontrer l'énorme changement qui s'est opéré dans l'histoire de l'art avec l'arrivée des œuvres informelles. Cette approche historique est aussi utilisée par

Eco lorsqu'il analyse l'évolution des théories esthétiques des Grecs aux contemporains. Son but était de montrer que la plupart de celles-ci prenaient en compte la subjectivité du producteur et du destinataire dans le phénomène de la production et de la réception des œuvres d'art. La notion de subjectivité permet à Eco d'argumenter en faveur de l'encyclopédie de l'artiste qui oriente son projet ainsi que de l'encyclopédie du spectateur qui influence son interprétation. Subjectivité tout de même « encadrée » par des limites interprétatives imposées par la structure de l'œuvre ou certaines intentions de l'auteur. Nous pourrions même prétendre que le phénomène de production et de réception des œuvres, tel que nous le présente Eco, possède un aspect historique. Avec l'analyse des œuvres de Joyce, il a aussi été possible de constater qu'Eco s'intéresse à l'histoire de l'auteur à travers sa biographie intellectuelle ainsi qu'à travers le contexte historique dans lequel l'œuvre a été réalisée. Le fait qu'il prenne en compte l'**encyclopédie** de l'artiste et du destinataire, nous amène à prendre en compte la culture de chacun d'eux. Analyser une toile de la Renaissance exige que l'on connaisse, au moins minimalement, l'histoire de cette époque en pleine transformation idéologique, scientifique, artistique et sociale. L'artiste de la Renaissance est certes influencé par un nombre important de facteurs. Sans oublier sa propre expérience personnelle qu'il transmet dans son art. Pensons aussi à l'univers de l'interprète qui guide son analyse et surtout, à l'époque où elle se produit. Un homme de la Renaissance, lui-même contemporain de l'œuvre, n'aura certainement pas la même approche qu'un individu du XXI^{ème} siècle.

Comme nous l'avons vu, l'approche d'Eco n'est pas seulement historique elle est aussi **multidisciplinaire** : la théorie de l'information, la psychologie et la phénoménologie. Ainsi, ces champs d'expertise permettent d'aborder l'expérience esthétique sous des angles

différents, et ce, en comprenant comment le signe fonctionne dans une œuvre d'art, de quelle manière s'opère le processus intellectuel et perceptif du destinataire et comment le sujet reçoit l'œuvre en tant que phénomène. Ajoutons que le fondement même de la théorie d'Eco est lui-même multidisciplinaire : sémiotique, herméneutique, linguistique, esthétique et philosophie du langage. De ce fait, pour bien saisir les idées d'Eco, il faut aborder ses œuvres en ayant en tête un ensemble de disciplines qui se connectent et s'enrichissent entre elles. Dans ce chapitre, il a aussi été possible de constater que l'approche historique et multidisciplinaire d'Eco possède un caractère **dialectique** : on compare des périodes historiques, des théories et des disciplines entre elles afin d'en faire ressortir des points communs ou opposés, des fils conducteurs ou des idées qui se confrontent. Pour l'auteur, le but est de trouver des assises solides sur lesquelles construire sa théorie. Théorie de l'interprétation qui est elle-même fondée sur une dialectique : la **coopération** entre l'auteur et le destinataire. Coopération que l'on peut éclairer grâce à la **pratique**, à travers des étapes d'analyse que nous avons soulevé dans l'œuvre d'Eco. Les points dominants, et donc constants, que nous avons présenté ici, nous servent de point de départ pour comprendre la théorie herméneutique d'Eco. *L'œuvre ouverte* nous a permis de mettre en place certains éléments que nous allons explorer et approfondir dans les prochains chapitres. Afin de visualiser plus concrètement notre analyse de l'œuvre, nous proposons un schéma conceptuel qui résume la théorie d'Eco :

Eco : l'œuvre contemporaine en mouvement



Les étapes possibles d'analyse herméneutique

- 1) Biographie intellectuelle (producteur de l'œuvre)
- 2) Les buts de l'œuvre
- 3) Stratégie discursive
- 4) Les mondes possibles
- 5) Promenade inférentielle
- 6) Degré d'ouverture

Chapitre 4 : Vers une sémiotique non-référentielle

La structure absente (1971, parution italienne), marque le début de la réflexion d'Eco sur la sémiotique. Il s'agit du premier ouvrage de l'auteur sur le sujet. Certes, il s'intéressait, à travers le phénomène de l'interprétation, au signe. Par exemple, et comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, aux œuvres d'art contemporaines. Le phénomène de la coopération textuelle implique nécessairement la notion de signe qui est l'objet d'interprétation qui inclut forcément un ou des signes. Mais Eco n'avait pas encore proposé jusque-là un essai proprement sémiotique. D'autres essais importants en sémiotique vont suivre : *Le signe* (1971, *ibid.*), *La production des signes* (1975, *ibid.*), *Sémiotique et philosophie du langage* (1984, *ibid.*). Ce dernier ouvrage sera central pour notre analyse car il s'agit du dernier texte complet d'Eco sur la sémiotique. Les trois autres essais, ci-haut mentionnés, serviront à mettre au jour la progression de la pensée de l'auteur sur la sémiotique en plus de compléter et d'approfondir les thèmes présents dans *Sémiotique et philosophie du langage*. Notons qu'il est possible de trouver, à d'autres moments, des articles de périodiques sur le sujet mais ils reprennent, en quelque sorte, ce qui a été dit dans les œuvres principales. Nous allons nous y référer au besoin. En 1997, Eco publie *Kant e l'ornitorinco*. Il faut attendre 1999 pour la traduction française : *Kant et l'ornithorynque*. Dans cet ouvrage, Eco aborde la question sémiotique sous l'angle cognitif et phénoménologique. Dans l'introduction, Eco précise que cette œuvre réunit des essais qu'il a écrit sur plusieurs mois. Ce n'est donc pas un ouvrage construit comme une progression chapitre par chapitre. Nous y ferons référence afin de peaufiner nos explications sur la connaissance épistémique, source de la production des signes. En effet, et comme nous le verrons dans ce chapitre, pour comprendre la fonction des signes il est

impératif de saisir comment l'homme perçoit les phénomènes. Les signes permettent à l'homme d'exprimer sa compréhension et son interprétation du monde sensible. Ainsi, notre chapitre débutera avec ce sujet incontournable car les signes n'apparaissent pas par magie, il faut bien que ceux-ci portent sur des objets quelconques, incluant dans certains cas d'autres signes. Donc, c'est une approche ontologique et phénoménologique qui amorce toute la réflexion sémiotique d'Eco. Dernier ouvrage de référence : *De l'arbre au labyrinthe : Études historiques sur le signe et l'interprétation*, paru en Italie en 2003 et traduit en français en 2007. Eco y présente un recueil de textes portant sur la sémiotique, notamment le contenu des présentations qu'il a fait au IIe congrès de l'International Association for Semiotic Studies à Vienne en 1979. Étant donné que les deux ouvrages qui suivent *Sémiotique et philosophie du langage* sont plutôt des textes rassemblés qui apportent des précisions sur sa théorie sémiotique, nous allons nous en servir en sélectionnant des parties pertinentes pour notre analyse. Ainsi, *Sémiotique et philosophie du langage* demeure l'ouvrage central pour l'étude la théorie sémiotique d'Eco.

La première partie de ce chapitre se penchera sur la question épistémique et phénoménologique de la production et la réception des signes. L'homme produit et interprète mais avant de dire comment, Eco tente de définir ce qu'est l'être, ce « Quelque chose »: « Pourquoi la sémiotique devrait-elle s'occuper de ce quelque chose? Parce que l'un de ses problèmes est (aussi et certainement) de dire si et comment nous utilisons des signes pour nous référer à quelque chose (...) Mais il me semble que la sémiotique ne peut pas éviter de se confronter à un autre problème : qu'est-ce que ce quelque chose qui nous

pousse à produire des signes? ». ¹⁰⁷ Tout comme Peirce, nous verrons qu'Eco croit que le signe est « réel » mais pas de manière concrète ni en tant que construction mentale. En effet, selon lui, la connaissance suppose de comprendre les règles qui régissent les signes. Étant donné que ce sont les humains qui ont construit ces lois, les comprendre permet de comprendre l'homme lui-même et la société qu'il a créée :

La fixation de mon attention ou de celle de l'autre sur quelque chose est la condition de toute sémiose à venir. Elle précède cette attention portée à quelque chose (une attention qui est déjà sémiosique, qui est déjà en effet de la pensée) par laquelle je décide que quelque chose est pertinent, curieux, intrigant, et doit être expliqué à travers une hypothèse. (...) Ce n'est l'acte primaire de l'attention qui définit ce quelque chose; c'est le quelque chose qui éveille mon attention. ¹⁰⁸

Cette constatation amènera Eco à affirmer qu'il n'y a pas de lien ontologique entre le signe et l'objet, ce qui mènera l'auteur vers *une sémiotique non-référentielle inscrite dans un processus sémiosique*, dans le sens de *semiosis* de Peirce, vue précédemment. Mais il nous faudra aussi revenir assez rapidement à la question des lois et codes. Par la suite, nous aborderons la notion de signe. Nous allons voir qu'Eco propose une analyse historique et critique sur le signe pour ensuite établir sa propre définition : *il existe des signes simples et complexes qui réfèrent à un objet réel ou à une construction culturelle*. Mais pour que le signe fonctionne dans le processus de communication entre le locuteur et le destinataire, il est impératif que les deux puissent se référer aux mêmes codes (loi, règles linguistiques et culturelles). Ainsi, nous aborderons la notion de code chez Eco et nous verrons le cheminement de sa pensée de *La structure absente à Sémiotique et*

¹⁰⁷ ECO, Umberto, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1999, p.24.

¹⁰⁸ *ibid.*, p.27.

philosophie du langage. Eco en conclut que le code ne peut être réduit à de simples éléments « numériques », il est inscrit dans la sémiotique illimitée, dans l'encyclopédie, dans la culture qui construit et déconstruit sans cesse les codes. Ainsi, *le code doit être abordé dans une perspective culturelle, se présentant sous diverses formes des plus simples aux plus complexes*. Il reste maintenant à cibler les signaux qui peuvent être considérés comme des signes. Pour réaliser cette tâche, Eco va proposer *neuf critères qui permettent de classer les signes* en s'inspirant de la classification des signes de Morris, qui se situait lui-même dans la foulée de Peirce. *Il en conclut qu'il existe des signes simples et complexes qui sont naturels ou artificiels*. Mais la structure des codes est-elle fixe et universelle?

Eco va tenter de voir si le structuralisme peut se lier à la sémiotique. Il faudra voir comment il trouve une issue à cet enjeu. Nous reviendrons pour cela sur *l'analyse des notions de dictionnaire et d'encyclopédie*. Notions importantes chez Eco, qu'il approfondira dans sa théorie herméneutique; notons que le dictionnaire (définitions, codes linguistiques) est quand même plus fixe que l'encyclopédie qui évolue et progresse au sein de la sémiotique. Cette flexibilité de l'encyclopédie amène Eco à réfléchir sur le concept de signifié. Étant donné que le signe ne renvoie pas uniquement à des objets réels, *le signifié ne peut être référentiel* en ce qui concerne les unités culturelles qui se construisent et se déconstruisent dans un processus illimité. Eco n'oublie pas d'aborder les signes iconiques à travers une critique de l'iconisme. Au même titre que les signes linguistiques, les signes iconiques sont fabriqués par une culture, il faut donc les appréhender dans une perspective encyclopédique et aussi sémiotique. Afin d'établir ses conclusions, Eco va présenter et commenter quatre conceptions naïves qui existent sur les signes iconiques parmi les théories existantes. Nous traiterons aussi, brièvement, de la métaphore et du symbole. Nous

nous nous limiterons à l'essentiel car ces deux notions sont incontournables et fortement étudiées par Eco dans sa théorie herméneutique. Finalement, nous présenterons les types de modalités productrices de signes proposés par Eco en tant que conclusion « pratique » de sa théorie sémiotique.

Le but principal de ce chapitre est donc de mettre au jour la théorie sémiotique d'Eco afin d'en faire ressortir les éléments essentiels afin de nourrir une future analyse d'un texte narratif. Comprendre la théorie sémiotique d'Eco, c'est saisir l'importance d'une analyse des structures discursives d'une œuvre si l'on veut, éventuellement produire une interprétation ayant valeur herméneutique. Ainsi, ce chapitre servira à situer la notion de signe et de production des signes dans le processus de sémosis illimitée ainsi que d'élaborer des étapes d'analyse des structures discursives. Étapes que nous appliquerons au texte camusien au chapitre 6.

1- Sémosis, encyclopédie et dictionnaire

Avant toute chose, il est essentiel de rappeler que la théorie sémiotique d'Eco, et plus tard sa théorie de la coopération textuelle, doit être abordée dans la perspective de la sémosis illimitée. Étudier la notion de signe, c'est le situer dans un processus historique, social et culturel. C'est pour cette raison que la sémosis est intimement liée aux notions de dictionnaire et d'encyclopédie. L'homme produit sans cesse des signes sur la base d'un enchaînement qui a débuté lorsque les premiers hommes ont commencé à communiquer. Impossible de savoir le moment premier de la production d'un signe mais nous pouvons tout de même retracer une bonne partie de son histoire grâce, entre autres, aux définitions étymologiques et à la compréhension des systèmes culturels

qui ont fait ou font encore partie de l'histoire. Comprendre le signe, pour Eco, c'est à la fois expliquer sa fonction dans un dictionnaire mais surtout, expliquer sa fonction dans l'encyclopédie. Dans ce processus de production continue de signes au sein de l'histoire de l'homme empreinte d'une culture qui varie d'une société à l'autre. Eco va tout d'abord se demander à quoi se réfère les signes.

2- La question du référent

Avant de définir le signe, il est impératif d'expliquer à quoi il se réfère. C'est pour cette raison qu'Eco débute son analyse par la question classique dans toute connaissance, soit l'enjeu référentiel. Dans ce cadre, tout signe que nous produisons, verbal ou non-verbal, est la représentation de quelque chose qui existe dans le monde réel ou dans notre conscience (idées, émotions, etc...). Ce « quelque chose », comme le dit Eco, c'est l'être désigné par le signe. Si le signe se réfère à quelque chose d'extérieur à la conscience, quelle est sa valeur de vérité? : « Peirce est sans doute le seul qui ait fait de ce problème la base même de sa théorie tout à la fois sémiotique, cognitive et métaphysique. »¹⁰⁹ En effet, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à Peirce, le pragmatisme propose une solution au problème des universaux. Le monde des idées n'existe pas concrètement, tel que le propose Platon, mais on ne peut nier pour autant leur existence tel que le suggère le nominalisme. Les idées n'ont pas non plus d'existence concrète dans la réalité mentale des individus. L'existence des idées est universelle, irréductible, indéterminée au sein de cet « entre deux ». Ainsi, la question ontologique et phénoménologique à laquelle une théorie sémiotique doit chercher à répondre est la suivante : quels sont les rapports entre le signe

¹⁰⁹ ECO, Umberto, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1999, p.25.

et la réalité? Eco, dans *Le Signe*, va se pencher sur cette question à travers une analyse historique, dialectique et critique des diverses théories sur la relation entre le signe et son objet.

Mais avant de déterminer quel est le rapport entre le signe et son objet, il semble essentiel pour Eco d'analyser la question de l'homme en tant qu'animal symbolique. En effet, cette question précède celle du rapport signe/objet. Tout comme Peirce, Eco cherche à saisir le premier moment symbolique chez l'homme, qui est le point de départ de la sémiotique. Est-ce au moment de l'apparition du langage? Non, car Eco, tout comme Peirce, affirme que le langage est un moyen parmi tant d'autres de produire des signes. Les enfants, avant de parler, réalisent des jeux symboliques : « D'après les psychanalystes, l'enfant, attentif à son premier jeu symbolique, où il fait disparaître et réapparaître un objet (...) instaure déjà un jeu structurel de significations, fondé sur l'opposition de la présence et de l'absence. »¹¹⁰. Nous pourrions aussi donner l'exemple du doigt pointé. Comme il ne peut dire encore le mot « lait » ou « camion », l'enfant émet un son en pointant son index en direction de l'objet désiré.

Selon Cassirer¹¹¹ et Langer¹¹², l'homme manifeste concrètement son expérience en la rendant communicable à travers des formes symboliques : costumes, sites, institutions

¹¹⁰ ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, p.186.

¹¹¹ Ernst Cassirer (1874-1945) est un philosophe allemand naturalisé suédois. Il fût titulaire de la chaire de philosophie et recteur de l'université de Hambourg. Il fait partie de l'école de Marbourg, l'une des deux écoles proposant le néo-kantisme. En tant que dernier représentant du néo-kantisme, Cassirer tente de mettre au jour les relations entre les sciences naturelles et les sciences de l'esprit. Il s'intéresse aussi à la nature du symbole. Il est l'auteur, entre autres, de : *Philosophie der symbolischen Formen* (1923) et de *An Essay on Man* (1944).

¹¹² Suzanne K. Langer (1895-1985) est une philosophe américaine qui s'est intéressée particulièrement à la linguistique et l'esthétique. Ses écrits portent sur une analyse des symboles discursifs et non-discursifs en tentant de faire des liens avec l'aspect affectif de la production des symboles. Son ouvrage majeur est *Philosophy in a new Key* (1942) dans lequel elle développe l'idée que l'homme possède un besoin naturel à donner du sens à tout ce qui constitue sa réalité.

sociales, rapports sociaux et langage. L'humanité se forme lorsqu'il y a société mais aussi échange de signes. L'abstraction est le propre de l'humain et c'est elle qui permet la production de concepts et de signes. Eco lui-même a déjà avancé le fait que la culture n'est pas née uniquement lorsque l'homme a commencé à fabriquer des outils pour agir sur la nature. Pour qu'il y ait production d'outil il faut, *a priori*, que l'homme soit capable de réaliser une activité symbolique. Un ensemble de conditions¹¹³ doivent être effectives pour qu'il y ait des outils, donc une culture :

- 1) Une nouvelle fonction doit être assignée par un être pensant : un caillou permet de broyer des aliments.
- 2) Dans sa tête, l'être pensant nomme le caillou comme étant destiné à l'usage X.
- 3) Il y a ensuite identification : un caillou dénommé Y possède la fonction X. L'individu 1 assigne des règles d'utilisation que l'individu 2 va assimiler et ainsi de suite.

Eco prétend que c'est au moment où s'instaure une forme observable et interpersonnelle d'un comportement sémiotique donné que nous pouvons affirmer que nous sommes en présence d'un langage. Pour Roland Barthes, le langage débute avec la parole, ce qui place la sémiologie dans le domaine de la linguistique. Le psychanalyste Jacques Lacan¹¹⁴, pour sa part, croit que le langage précède l'homme et le détermine. La formation du moi trouverait son origine dans cette chaîne signifiante. Si nous remontons au début du Moyen-Âge, les néoplatoniciens voyaient les signes comme une manière qu'a Dieu de communiquer avec les hommes à travers les choses réelles (l'univers est alors une Théophanie¹¹⁵). Plus tard, l'esthétique romantique d'Heidegger propose que l'homme doit

¹¹³ ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, p.186.

¹¹⁴ Jacques Lacan (1901-1981) est un psychiatre et psychanalyste français dont les idées furent reconnues après la Seconde Guerre mondiale. Il a étudié et approfondi les concepts freudiens et a proposé sa théorie de la forclusion (mécanisme intériorisé de refoulement). Il est l'auteur, entre autres de : *Écrits* (1966) et de *Autres écrits* (2001).

¹¹⁵ La Théophanie est un moment dans lequel Dieu partage un message ou un avertissement aux hommes. Il s'agit donc d'une révélation divine.

découvrir en lui des symboles qui apparaissent spontanément dans son imagination. Bref, Eco cherche à démontrer que l'histoire de la philosophie présente des problèmes fondamentaux quant à la question de définir les rapports entre les signes et la réalité. L'approche historique d'Eco lui permet de mettre au jour l'évolution des théories sémiotiques ainsi que leurs forces et faiblesses. Dans la présentation qui suit, il s'agit essentiellement de donner un fil conducteur à ses différents développements, à caractère souvent comparatifs et idiosyncratiques. À partir de sa revue historique et critique, Eco sera en mesure de proposer sa propre théorie sémiotique en développant les points forts et en tentant de trouver des solutions aux points faibles de ses théories. Tout d'abord, Eco aborde les métaphysiques pan-sémiotiques. Les Anciens, tout particulièrement Platon, croyaient que l'univers et les objets n'étaient que des signes qui renvoient aux mondes des Idées et donc, à des interprétants externes. Les objets ne sont alors que des répliques imparfaites d'une Idée. Les signes sont aussi imparfaits. Les néoplatoniciens médiévaux, tels que Scot Érigène¹¹⁶, croyaient que l'univers est une Théophanie : « Dieu se montre à travers les signes que sont les choses, et, à travers ceux-ci, opère le salut de l'homme. »¹¹⁷. Thomas d'Aquin ajoute le fait que l'Écriture est un langage cosmique de Dieu. L'homme a pour tâche de déchiffrer ce langage afin qu'il puisse être renseigné sur son devoir et son destin. Cette conception de l'unité du Tout est aussi présente au XX^{ème} siècle notamment avec le cinéaste Pasolini¹¹⁸. Selon lui, le langage filmique reproduit la langue du réel.

¹¹⁶ Jean Scot Érigène (vers 800 – vers 1050) est un philosophe, exégète et un théologien irlandais. Il occupe une place importante dans la pensée occidentale latine. Il est un auteur néo-platonicien considéré comme l'un des plus grands penseurs médiévistes. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages tels que : *De divina praedestinatione* (851) et *De divisione naturae* ou *Periphyseon* (864-866).

¹¹⁷ ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, pp.189-190.

¹¹⁸ Pier Paolo Pasolini (1922-1975) est un poète, réalisateur, écrivain et scénariste italien. Il est l'auteur de poèmes, d'essais, de nouvelles, de théâtre et de cinéma. Ses œuvres sont une recherche de l'absolu et du sacré au sein d'une pensée marxiste. Il critique et dénonce ouvertement le capitalisme. Voici quelques-unes de ses réalisations filmographiques : *Médée* (1969), *Le Décaméron* (1971) et *Les Mille et Une Nuits* (1974).

Chaque objet serait le signe de lui-même, les signifiés n'existeraient donc pas. Eco classe cette approche dans la catégorie pan-sémiotique : « du fait qu'elles sont formulées de manière tout émotionnelle, elles prennent un sens esthétique-métaphysique qui les place au rang des mystiques de la pan-signification. »¹¹⁹. L'ensemble de ces théories sur les rapports entre le signe, la pensée et la réalité, peuvent être classées sous cinq catégories. Eco présente ces catégories en les expliquant pour ensuite émettre un commentaire ou une critique.¹²⁰ Il n'a pas fait de tableau ou de schéma en ce sens, mais il serait intéressant de synthétiser ses idées. Nous allons donc les présenter sous forme de tableau et les commenter. La première thèse est celle qui affirme qu'il y a une relation entre l'ordre logique et l'ordre sémiotique :

¹¹⁹ *ibid.*, p.191.

¹²⁰ *ibid.*, p.196.

THÈSE 1

IL Y A RELATION ENTRE **ORDRE LOGIQUE** (FORME DES SIGNES COMPLEXES) ET **ORDRE SÉMIO-TIQUE** (FORME DE LA PENSÉE).

Aristote

L'organisation des signes reproduit-elle l'organisation de la pensée qui elle, reproduirait l'organisation des choses?

Il identifie grammaire et sémantique.

Distingue féminin/masculin.

Grammairiens hellénistiques

Le langage obéit-il à un système de lois rationnelles, universelles et stables?

Opposition entre *anomalie* (école de Pergame) et *analogie* (école d'Alexandrie).

Linguistes de Port-Royal

Le langage suit les lois de la pensée universelle?

Structure profonde des énoncés = structure profonde de la pensée.

Veulent proposer une grammaire générale.

Réponse d'Eco

Il identifie 2 ordres d'organisation sans se poser la question de leur rapport.

Théorie qui peut fonctionner pour le grec ancien (forme linguistique : sujet – copule – prédicat) mais difficilement transférable à certaines langues (formes de la réalité sont universelles).

Réponse d'Eco

Le vrai problème posé est en fait ontologique.

Il présuppose un rapport de reflet entre langue, pensée et réalité.

Meilleure réponse = analogique (modèles grammaticaux encore utilisés de nos jours.)

Réponse d'Eco

Il s'agit d'une logique de la substance.

Universaux du langage à priori?
C'est plutôt l'histoire qui façonne les règles du langage (à postériori).

Le problème principal qu'évoque Eco concernant ces théories, c'est le fait que nous sommes dans le domaine du rapport signe/pensée sans que le rapport au monde sensible soit établi en théorie. Elles ne réussissent pas à répondre à la question sous-jacente ou ontologique qui sous-tend le rapport signe/pensée. La théorie aristotélicienne ne peut s'appliquer universellement car elle ne fonctionne que pour le grec ancien. Il en va de

même pour les grammairiens hellénistiques, ils n'ont pas pu démontrer quelles sont les lois universelles (si elles existent) auxquelles le langage obéit. Les Anciens se sont concentrés sur une langue particulière, le grec ancien et les scolastiques sur le latin. Pour leur part, les linguistes de Port-Royal¹²¹ ont eux aussi échoué à démontrer que la structure profonde des énoncés égalait celle de la pensée. Ils ont voulu démontrer en quoi consistait les lois de la pensée universelle, mais une grammaire universelle est du domaine méthodologique et non ontologique. La question des universaux aurait dû être posée. Eco rejoint ici Peirce en affirmant que les règles du langage ne peuvent être déterminées *a priori*. Rechercher les lois universelles, c'est prétendre qu'il existe des lois du langage avant même que l'homme existe. Cela met en péril l'idée que c'est l'homme et son histoire qui façonne les règles du langage *a posteriori*. Tout comme Peirce, Eco prétend que l'homme existe d'abord, enclenche ensuite la sémiotique à l'infini. Si des lois *a priori* fixent le langage, elles le réduisent et l'empêchent d'enrichir la sémiotique et donc la connaissance. Nous pouvons donc affirmer que pour Eco, *il n'existe pas de lois universelles du langage a priori* et que la tentative d'établir le rapport entre le signe et la pensée est une entreprise qui n'est pas à aborder dans une perspective grammaticale ou méthodologique. Eco se demande alors si les théories qui évoquent les rapports entre le signe et le concept seraient plus appropriées.

¹²¹ L'école de Port-Royal (jansénisme français), dont Antoine Arnaud (1612-1694) est le principal représentant, propose une grammaire dite de « Port-Royal » (1660) ayant la prétention de s'appliquer à toutes les langues. Il existerait des principes logiques et universels qui sont à l'origine de la façon dont nos pensées prennent forme dans le langage.

THÈSE 2

Il y a rapport sémiotique entre le **signe** et le **concept** (qui devient signe de la chose).

Anciens

Inspiré d'une idée issue de l'Antiquité selon laquelle il existerait une langue première (édénique ou adamiaque).
Langue parlée par Adam et Ève.
Langue universelle.

Scolastiques

Les signes correspondent-ils à des structures qui existent dans les choses (*ante rem*) ou bien à des signes constitués par l'esprit (*post rem*)?

La chose contient en elle l'essence (principe de sa définition) que les sens reçoivent et impriment dans l'esprit.

Ce dernier reçoit la

Locke

Il existe une essence nominale à chaque chose.

L'esprit, sur la base de ces idées simples (expérience concrète de la chose) construit des idées complexes.

Le concept n'est pas une image de la chose (les scolastiques) mais une construction de l'esprit.

Relation arbitraire entre les mots et les choses.

Peirce

La perception est un processus abductif.

Abduction = forme la plus immédiate et aléatoire du raisonnement.

Formuler une hypothèse sur la base de prémisses incertaines qui doivent être validées par inductions (successives) et déduction (permet le contrôle).

Réponse d'Eco

Le vrai problème ce n'est pas le rapport entre le mot et la chose mais l'entité qui se retrouve entre les deux : le concept.

Réponse d'Eco

Ce qui unit la chose et le concept n'est pas arbitraire mais motivé.

Ce qui est arbitraire = rapport entre *verbum* et espèce intelligible.

Réponse d'Eco

On pourrait dire qu'il ne faut pas confondre signifié perceptif et linguistique.

Husserl et Merleau-Ponty se penchent sur le sujet.

Eco constate que la philosophie antique, et plus tard médiévale, admettait le fait qu'entre le mot et la chose se trouve le concept. Le réel problème consistait donc à montrer : « comment la parole désignait les concepts et si les concepts étaient l'image ou le signe mental des choses réelles. »¹²². Il s'agit de la question des universaux que nous avons expliquée dans le chapitre sur Peirce (p.16). Pour les médiévaux, l'essence est contenue dans la chose et c'est grâce à elle que l'on peut définir un concept. Mais peut-on dire pour autant que comprendre un concept c'est faire un retour à la chose réelle? Eco constate qu'il y a ici un problème : cherche-t-on à démontrer un processus cognitif, épistémologique ou bien un processus sémiotique? : « Il ne s'agit pas d'un retour à la chose, à partir du moment de la première sensation, tout le processus a lieu entre puissance de l'intelligence et espèce produite et identifiée, et les choses réelles en sont exclues en tant que telles. »¹²³. Devant ce problème, Locke va tenter de proposer l'idée que les mots ne peuvent exprimer les choses. Nous connaissons les choses en construisant des idées complexes qui s'élaborent à partir d'idées simples. Entre les mots et les choses, il y a donc un rapport arbitraire car le concept est lui-même arbitraire. Nos idées abstraites ne peuvent représenter l'essence particulière d'une chose. Ainsi, cette dernière demeure inconnaissable. Les idées abstraites ne peuvent nous mener qu'à l'*essence nominale* de la chose. L'idée est le signe de la chose qui représente certaines caractéristiques de cette chose mais non son essence. Eco trouve cette théorie lockienne intéressante mais trop psychologique car l'idée trouve, selon Locke, son identité dans l'esprit humain. Il croit que si Locke avait nommé son *essence nominale* « unité sémantique » cela aurait permis une approche plus sémiotique. Eco

¹²² *ibid.*, p.208.

¹²³ *ibid.*, p.209.

défend l'idée que l'identité de l'unité sémantique réside dans la culture et non dans l'esprit. Cela rejoint Peirce et cela conduit Eco à sa notion d'encyclopédie. Cependant, Peirce: « ... laisse clairement entendre que la perception est un processus abductif. (...) L'abduction constitue pour Peirce la forme la plus immédiate et aléatoire du raisonnement par inférence. »¹²⁴. Eco donne l'exemple ci-dessous pour illustrer la différence entre les trois types d'inférences que sont la déduction, l'induction et l'abduction :

Déduction, induction et abduction chez Peirce : explications d'Eco

Type	Exemples	Processus sémiotique
Déduction (Inférence)	Tous les mouchoirs dans cette boîte sont blancs; Ces mouchoirs proviennent de cette boîte; Donc ces mouchoirs sont blancs.	La déduction constitue <u>le signe</u> car la prémisse contient les conclusions du raisonnement.
Induction	CAS : Ces mouchoirs proviennent de cette boîte; RÉSULTAT : Ils sont blancs; RÈGLE : Les mouchoirs de cette boîte sont probablement tous blancs.	Mouchoirs qui proviennent de la boîte = signe des mouchoirs encore invisibles. Interprétation d'un symptôme en dehors de tout code tant et aussi longtemps que l'induction n'est pas vérifiée. Code = tous les tirages de mouchoirs de la boîte sont blancs. Inférence symptomatique.
Abduction	RÉSULTAT : Je trouve sur la table des mouchoirs blancs; PROBLÈME : D'où proviennent-ils? RÈGLE : Si nous supposons que tous les mouchoirs de cette boîte sont blancs, CAS : Et si nous supposons que ces mouchoirs proviennent de cette boîte, Alors la provenance de ces mouchoirs ne représente plus un problème.	L'abduction est fondée sur une loi générale. On part du cas particulier en imaginant une règle possible.

¹²⁴ *ibid.*, p.215.

Ces exemples illustrent différents processus sémiotiques, mais Eco va se demander si l'abduction fonctionnerait de la même manière dans un processus de perception. Il prend l'exemple suivant : je marche pendant la nuit dans une ruelle obscure. J'aperçois une forme indistincte et me demande ce que c'est. Je me concentre sur la forme en superposant des schémas dont j'ai déjà fait l'expérience. Je réalise que c'est un chat car je reconnais la forme, la grosseur, la queue, la démarche féline. Je n'aurais pas pu en arriver à cette conclusion si j'avais été en présence d'un animal inconnu de mon encyclopédie. Husserl parlerait ici d'activité de remplissage. Sur la base des formes du chat, même si je ne le vois pas clairement (couleur, longueur du pelage, moustaches), je rempli les blancs avec les indices que je possède. Merleau-Ponty irait dans le même sens car il croit que l'homme doit sans cesse attribuer un sens étant donné la grande variété de possibilités. Il affirme que je participe à la construction perceptive du monde par mon langage verbal (sémiotique) et aussi par mon expressivité corporelle (perception). Ainsi, Eco en conclut qu'il est possible de parler à la fois de signifié perceptif et de signifié sémiotique, l'important est de bien distinguer les deux : « Une relecture sémiotique des classiques de la phénoménologie peut ouvrir la voie à une *sémiotique du message* plus rigoureuse (ainsi qu'à une linguistique de la parole) et dès lors à une sémiotique ne prenant plus seulement en compte les conventions qui régissent le fonctionnement des signes mais les processus mêmes de la restructuration des codes. »¹²⁵. Pour conclure sur ce point, nous pourrions dire qu'Eco ne croit pas que le rapport entre le signe et le concept soit de nature ontologique dans le sens qu'il ne croit pas que le signe représente l'essence universelle de la chose réelle tout comme ont pu le prétendre les philosophes antiques et médiévaux. Pour lui, ce

¹²⁵ *ibid.*, p.219.

qui est envisageable, c'est de comprendre le rapport entre le signe et le concept d'un point de vue sémiotique et perceptif. Il se rapproche donc de Peirce et de la phénoménologie de la perception. Le troisième rapport analysé par Eco est celui entre l'ordre sémiotique et ontologique :

THÈSE 3

Il y a rapport entre **ordre sémiotique** (forme des signes complexes) et **ordre ontologique** (forme des événements qu'ils décrivent)

Wittgenstein

Il existe une identité de « structure » entre l'énoncé et le fait. (Forme représentative des propositions).

Ordre des symboles = ordre des phénomènes.

Réponse d'Eco

Ne va pas plus loin sur le sujet qu'il reprend dans un paragraphe ultérieur lorsqu'il parle du signe iconique.

Wittgenstein s'est demandé si l'ordre et la successivité de la forme des signes complexes (énoncés) reflète celle des faits réels. Existe-t-il une identité de structure entre la forme des énoncés et la forme des faits? Selon Eco, cette question relève de l'iconisme et est intimement liée au quatrième rapport que nous présentons ci-dessous :

THÈSE 4

Il y a rapport entre **forme du signe simple** et **forme de l'objet** auquel il se réfère. L'objet est la cause du signe

Anciens

Platon, dans le *Cratyle*, se demandait si le signe relève de la convention (*Nomos*) ou de la nature (*Physis*).

La structure phonique du nom respecte-t-elle la structure de l'objet?

Peirce :

Ikône = image mentale qui permet de communiquer directement une idée.

L'image mentale est visuelle. Si j'entends « femme chinoise », mon esprit combine l'ikône « femme » et l'ikône « Chinois ».

Peirce croit que nous raisonnons par ikônes, ce qui nous permet de comprendre l'abstrait. (ex : diagramme, schéma, formules algébriques...)

Réponse d'Eco

La notion d'ikône chez Peirce n'est pas intuitionniste.

Cela permet de rompre avec l'ikône telle que vue par les scolastiques.

Chez Peirce, les énoncés ne reflètent pas la forme des faits.

Outre les dessins qui tentent de reproduire les caractéristiques physiques des choses, Peirce classe aussi, parmi les ikônes, les diagrammes et les métaphores. Les diagrammes ne présentent pas de ressemblance avec l'objet mais des relations. Pour leur part, les métaphores font l'analogie d'une chose en la comparant à une autre. L'ikône est pour Peirce une image mentale, des images visuelles auxquelles renvoie le signe. Tout notre raisonnement se fait par ikône : j'entends « femme chinoise », je combine mentalement l'ikône « femme » et l'ikône « chinoise ». Ainsi, pour Peirce, l'ikône n'existe que dans la

conscience, elle est abstraction. Ceci est en lien avec son pragmatisme : les signes, les idées, les concepts n'ont pas d'existence concrète, ils existent de façon abstraite dans un « entre-deux ». Il n'y donc pas de rapport ontologique d'identité entre la forme du signe et la forme physique de l'objet. Nous pouvons parler de ressemblance qui réside dans une convention culturelle. Ce qui nous ramène à l'encyclopédie et à la sémiotique. Eco semble partager cette vision peircienne du rapport entre la forme de l'énoncé et celle de l'objet réel : *« les énoncés ne reflètent pas la forme des faits : c'est nous qui, par apprentissage, pensons les faits dans les formes où les énoncés les ont coulés. »*¹²⁶

¹²⁶ *ibid.*, p.232.

THÈSE 5

Il y a *rapport fonctionnel* entre **signe** et **objet** auquel il se réfère de manière effective

Frege

Le signe a un dénoté une *Bedeutung* (« référence » : objet singulier ou classe d'objets en tant que valeur de vérité) et un *Sinn* (manière dont l'objet se présente à l'esprit).

Réponse d'Eco

Ceci implique qu'un signe est attaché à un référent concret.

Selon cette idée, le référent devient la seule entité sémantique valable.

Le signifié (comprendre d'un point vue linguistique) se ferait par intuition.

Strawson :

S'intéresse au langage quotidien.

Propose une distinction entre signifié et usage d'un énoncé ou d'une phrase.

Dans le cas de la phrase « Le roi de France est sage » il n'est pas possible de dire si elle est vraie ou fausse, cela dépend de son usage.

Le dire sous le règne de Louis XV serait un usage faux alors que sous le règne de Louis XIV l'usage aurait été plus vrai.

La vérité ou la fausseté = fonctions de l'usage de la phrase.

C'est donc la culture qui établit des règles d'usage, un point de référence.

Réponse d'Eco

Le référent, n'étant pas une entité réelle mais « fabriquée », il est difficile de prendre en compte le signifié qui est pourtant une partie essentielle du signe.

Sa théorie ne peut s'appliquer aux langues naturelles.

En 1892, Frege propose son triangle sémiotique dans lequel la *Bedeutung* d'un signe simple n'est pas seulement un référent physique. Il comprend les différents sens qui peuvent se référer au même objet. Par exemple : l'étoile du matin / l'étoile du soir : « on pourrait dire que les deux sens sont deux *descriptions définies* référables au même

objet. »¹²⁷ Ainsi, pour Frege, la notion de *Bedeutung* signifie l'objet ou les concepts qui y sont associés. Si pour un seul mot il existe plusieurs concepts, le champ de possibilités est beaucoup plus large lorsqu'il s'agit de la *Bedeutung* d'une expression. C'est pour cette raison qu'elle demeure indéterminée. La *Bedeutung*, pour Frege, est liée à une valeur de vérité. Pour Eco, cette idée pose un problème. Si, pour qu'un énoncé soit vrai, je dois pouvoir le lier à un objet réel, je devrais éliminer plusieurs éléments du langage. Une licorne n'existe pas dans la réalité concrète mais existe tout de même dans l'univers culturel. Si je dis « licorne » à mon interlocuteur, il va comprendre de quoi je parle même si cette chose n'existe pas en tant qu'objet réel. Il en va de même pour les dragons, les fées, les superhéros, les martiens, bref, notre encyclopédie est remplie de signes qui n'ont pas de référents réels. Ainsi, Eco refuse l'idée qu'un signe doit absolument s'attacher à un objet réel pour signifier : « prendre le signifié comme un donné empirique revient à l'articuler à l'intuition empirique du référent, autrement dit à le faire dépendre de l'identification empirique du lien qui s'établit entre énoncé et faits. »¹²⁸.

Le philosophe britannique Strawson a tenté d'établir une médiation entre la logique et la sémiotique concernant le langage de tous les jours. Le penseur fait une distinction entre un signifié et l'usage d'un énoncé. La valeur de vérité dépend du contexte d'énonciation. Dire que le roi de France est sage aurait pu passer pour vrai sous le règne de Louis XIV mais sembler faux sous celui de Louis XV. Ce n'est pas l'énoncé qui renvoie à une chose mais c'est le locuteur qui réalise cette tâche. La vérité ou la fausseté dépend de l'usage qu'un individu fait de cette phrase sur la base de règles sémantiques établies par

¹²⁷ ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p.68.

¹²⁸ ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, p.241.

convention. Strawson distingue deux types de règle : celle qui attribue un signifié sur la base des codes et celle qui servent à la référence. Eco prétend que Strawson aurait dû considérer le problème suivant : « si l'index sert à la référence concrète, il n'est donc pas *là pour* quelque chose d'autre, mais *s'associe* à quelque chose d'autre. Une des grandes caractéristiques du signe lui fait donc défaut (ou bien ce serait le seul type de signe qui n'ait pas de signifié, mais seulement un référent!) »¹²⁹. La meilleure approche pour éviter ce type d'erreur est, selon Eco, la voie du milieu. Dire que tous les énoncés doivent se référer à une chose réelle pour être vrais n'est pas plus pertinent que de tenter d'éliminer, dans certains cas, le référent.

Après avoir analysé les principales théories qui proposent différents rapports entre les signes et la réalité, Eco opte pour la théorie de Peirce. Il s'intéresse particulièrement à la notion de sémiosis illimitée : « L'usage des signes manifeste sa richesse dans la sémiose, et celle-ci réclame que la théorie des interprétants soit la plus accueillante possible. »¹³⁰. De prime abord, Eco conçoit que la théorie peircienne peut sembler ambiguë. Premièrement, selon Eco son système n'est pas à trois mais à quatre termes : *representamen*, *interprétant*, *fondement* et *objet*. Le fondement serait une image mentale qui constitue aussi un autre interprétant du signe. L'apparente ambiguïté de sa théorie serait en fait issue de la richesse que Peirce accorde à sa définition de l'interprétant et au fait qu'il donne à la vie mentale un statut non négligeable, celui d'être un processus infini d'organisation sémiotique. En ce qui concerne l'interprétant, deux conceptions de cette notion doivent être considérées : « l'interprétant est un *autre signe* qui traduit le premier

¹²⁹ *ibid.*, p.245.

¹³⁰ *ibid.*, p.251.

(et) l'interprétant est *l'idée* à laquelle la série de signes donne lieu. »¹³¹. De plus, Peirce propose trois types d'interprétants : l'interprétant immédiat (pour Eco, le signifié), l'interprétant dynamique (l'effet produit par le signe) et l'interprétant final (l'effet du signe sur l'esprit, la vie mentale logique). Ainsi, l'interprétant est essentiel dans le processus intellectuel. Peirce croit que l'homme est sa pensée et qui dit pensée dit langage. Cette perspective paraît très intéressante pour Eco car elle implique que : « *l'homme est son langage, car la culture n'est rien d'autre que le système des systèmes de signes.* »¹³². Sur cette base, Eco se donne donc comme tâche de comprendre les règles (culture) qui régissent les signes afin de saisir ce qui détermine l'être. Ainsi, il est possible de constater qu'Eco tente de se positionner vers une sémiotique « ouverte » car tout comme Peirce, l'interprétation des signes est envisagée dans une perspective culturelle. Oui le signe, en tant que tel, est extérieur à l'homme mais ce qui intéresse Eco c'est comment l'homme reçoit ce signe, comment il fonctionne chez l'homme? L'homme naît dans une culture donnée et il apprend à reconnaître les signes et à les interpréter selon des conventions *x*. Étudier le signe, ce n'est pas seulement le comprendre en tant qu'objet, c'est comprendre comment il fonctionne dans un contexte culturel *x*. De ce fait, l'aspect ontologique de la sémiotique doit nécessairement prendre en compte que l'homme est un être façonné par une culture, que son langage et les processus de signification qu'il produit sont relatifs à cette construction culturelle. Construction qui forme, par le fait même, son encyclopédie sur laquelle il se base pour produire des significations. Dans cette optique, la sémiotique

¹³¹ *ibid.*, p.252.

¹³² *ibid.*, p.255.

est « ouverte » car l'histoire de l'homme évolue sans cesse. C'est pour cette raison qu'Eco opte pour la sémiotique illimitée de Peirce.

La question du référent est centrale dans la sémiotique d'Eco. Retenons que pour Eco, il existe des signes qui réfèrent à des choses réelles (« ce chien », « cette pomme rouge ») et que d'autres signes réfèrent à des significations culturelles (« licorne », « dragon », « fée »). Il y a chez Eco une approche culturelle, sémiotique, donc peircienne, qui l'amène à considérer que les premiers humains n'ont pas débuté le processus sémiotique avec le langage. Pointer du doigt, grogner, dessiner sur les parois des grottes, fabriquer des outils, bref, tout processus de ce type, qu'il soit verbal ou non est un signe. Les signes sont créés par une culture et, de façon exponentielle, par des cultures. Que je dise « pomme », « apple » ou « mela », la forme du signe est différente mais elle renvoie au même objet. Le rapport du signe à la réalité ne peut donc être ontologique ni même le rapport du signe au concept. Il n'existe pas de loi universelle du langage *a priori* mais des lois, des codes du langage *a posteriori* qui sont construits culturellement et qui façonnent et enrichissent la sémiotique. C'est pour cette raison que la sémiotique d'Eco est non-référentielle : « l'objet de la sémiotique (et d'une logique non-référentielle) est d'expliquer pourquoi la langue peut élaborer des noms, des descriptions, des corrélations, des indications qui n'ont rien à faire avec les faits présumés tels, discours qui pourtant constituent, pour un bien comme pour un mal, le noyau de la culture et la substance de la communication quotidienne. »¹³³ Sous un angle sémiotique, nous pourrions dire que la connaissance de l'humain qui se sert des signes (l'humain comme culture) chez Eco, réside

¹³³ *ibid.*, p.242.

dans la compréhension des règles qui régissent les signes. Cette compréhension nous permet de connaître la société et ce qui détermine, sémiotiquement, l'humain.

Ainsi, si la sémiotique est non-référentielle à des objets précis et extérieurs à l'homme, baignant dans cet « entre-deux » peircien, l'herméneutique sera elle aussi non-référentielle. En effet, interpréter et comprendre des signes constitue un processus interprétatif fondé sur une sémiotique qui ne conçoit pas de rapport ontologique entre le signe et l'objet réel ni de rapport entre la forme des énoncés et la forme des faits réels. Cela ne veut pas dire que nos interprétations sont floues ou fausses, que l'homme ne connaît rien, mais c'est affirmer que l'herméneutique concerne des signes simples et complexes inscrits dans un processus sémiosique dont les entités se sont formées par apprentissage culturel. Nous sommes bien loin ici du décodage du grand livre de la nature, qui a bien intéressé Eco par ailleurs – en tant que construction culturelle. Comme nous le verrons, Eco cherchera à comprendre comment l'homme interprète les phénomènes sur la base de nos catégories subjectives, sur la base de notre encyclopédie. *Cela revient à dire que pour préciser en quoi consiste le travail interprétatif, nous avons besoin d'une recherche sur notre système sémiotique.*

3- Une définition du signe

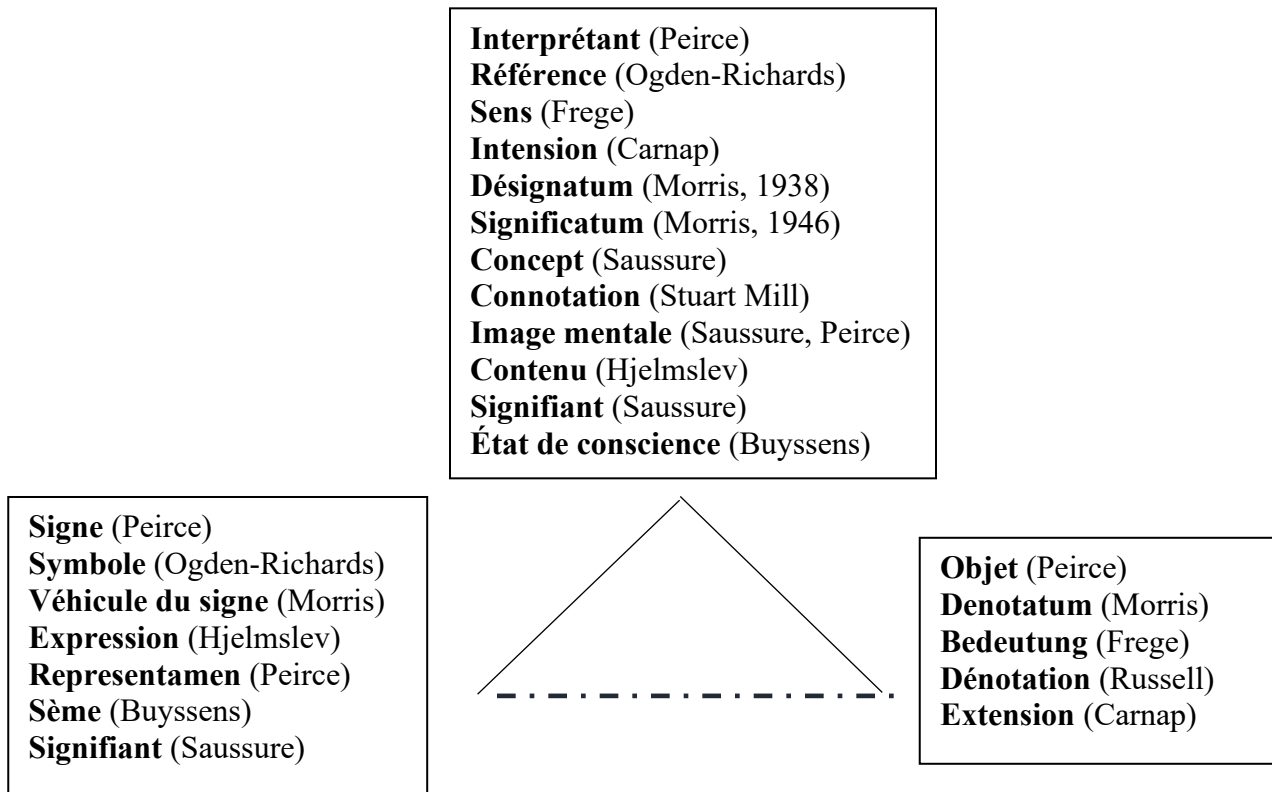
3.1 Survol historique et critique des théories sur le signe

Avant d'aborder en quoi consiste le système sémiotique d'Eco, il faut d'abord analyser l'objet ou l'élément de base qui fonde ce système : le signe. À travers une approche historique et dialectique, Eco étudie les diverses théories du signe qui ont existé depuis l'Antiquité. Cette étude va lui permettre de mettre au jour sa propre définition du

signe. Dans *Le Signe*, Eco affirme que celui-ci est, tout d'abord, un élément faisant partie du processus de communication (source – émetteur – canal – message - destinataire) car sa fonction est de transmettre une information, mais le modèle de Shannon et Weaver est bien sûr insuffisant. Nous avons traité antérieurement ce modèle de communication particulier, voir p. L'information qui possède un contenu sémantique, pour être comprise, implique que l'émetteur et le destinataire possèdent un code en commun. Par exemple, que les deux comprennent la langue et les règles conventionnelles, dans laquelle le message est rédigé. Avec Peirce, l'on admet qu'il peut s'agir aussi d'un signe non-verbal : si je vois de la fumée c'est qu'il y a un feu. De plus, le signe fait partie du processus de signification qui peut être illustré par le triangle signifiant/signifié/référent. Quoique Platon et Aristote les ont abordés, ce sont les stoïciens qui ont classifié ces trois éléments qui ont été réutilisés et reformulés depuis par plusieurs théoriciens : *seimainon* (signifiant), *semainomenon* (signifié) et *tynchanon* (référent). Eco démarre son analyse avec ce modèle triadique. Il présente un diagramme ¹³⁴ dans lequel toutes les terminaisons utilisées par les classificateurs sont présentes.

¹³⁴ *ibid.*, p.39.

Le modèle triadique et ses terminaisons : synthèse d'Eco



La ligne pointillée qui constitue la base du triangle permet à Eco d'illustrer les liens encore mal définis entre les deux ensembles de notions. Eco constate que ces penseurs utilisent des termes assez disparates et certains nomment le référent « signifié » et le signifié « sens ». Il est difficile de savoir où se situe le signe compte tenu de ces différents éléments. L'auteur va présenter quelques définitions du signe pour clarifier les choses, mais bien sûr celles-ci diffèrent. Cependant, Eco y remarque une constante : « Une chose est certaine : des classifications du signe comme élément du processus de signification, il ressort que ce signe est toujours compris comme « quelque chose qui est mis à la place de

quelque chose d'autre », ou pour quelque chose d'autre. »¹³⁵. Il y a donc une constatation commune : le signe représente quelque chose, se réfère à quelque chose. Certains penseurs vont plus loin. En effet, en 1946 dans *Signs, Language and Behavior*, Morris, disciple de Peirce, propose trois dimensions du signe qu'Eco semble approuver :

- **Sémantique** : le signe dans sa relation à ce qu'il signifie.
- **Syntaxique** : le signe peut être considéré indépendamment du signifié lorsqu'il fait partie d'une séquence de signes; l'accent est sur la place du signe dans un ensemble de signes.
- **Pragmatique** : le signe concerne les effets et les usages du langage par des énonciateurs chez leurs destinataires.

-

La classification de Morris renvoie à une question fondamentale : quelle est l'unité minimale du signe? Pour Morris, il s'agit d'un élément plus petit qu'un mot car il propose des signes syntaxiques tels que chaque unité issue de la division d'un mot. Aristote avait lui aussi tenté de distinguer différents types de signes :

- **Onoma** : qui signifie une chose par convention. (Ex : pomme, bateau)
- **Rema** : ajout d'une référence temporelle à l'*onoma*. (Ex : La pomme que j'ai mangée ce matin.)
- **Logos** : discours entier, signe complexe.
- **Syndesmoi** : articles, adverbes, prépositions... (Ex : « à » tout seul ne signifie rien. Il prend son sens dans un énoncé : « Cette pomme est à toi. »)

-

Ainsi, chez les Anciens, et plus tard chez Morris, il existait des signes simples et des signes complexes : « mais le problème reste ouvert de savoir si le signifié d'un signe complexe est simplement la somme des signifiés des signes simples qui le composent. »¹³⁶.

¹³⁵ *ibid.*, p.40.

¹³⁶ *ibid.*, p.44.

Buysens tente de résoudre le problème en distinguant les *signes* et les *sèmes*. Il prend l'exemple suivant : le *sème* « viens ici » possède un signifié car je sais que c'est moi qui dois me déplacer pour aller rejoindre la personne qui m'interpelle. Cependant, le mot « ici » à lui seul n'a pas de signifié, pas plus qu'une flèche qui n'est pas mise dans un contexte précis. Buysens va alors avancer le fait qu'un signe n'a pas de signification sauf s'il est placé dans un contexte. La flèche (signe) sera porteuse de signifié si je la place sur un panneau d'affichage qui sert à indiquer la direction d'un hôtel, d'une ville, d'un lac ou de n'importe quel autre lieu. Si je suis propriétaire de l'hôtel, l'affiche (sème) avec la flèche permet de « reconstituer (mon) état de conscience... », et au voyageur de s'orienter ¹³⁷. Pour sa part, Peirce place certains éléments dans la catégorie des signes : *Rhème*, *Dicisigne* et l'*Argument*. Pour Peirce le symbole peut être autant un mot qu'un texte entier. Eco trouve cette idée plus ou moins convaincante. L'auteur préfère distinguer les signes simples et complexes : la « tasse » serait un signe simple et « tasse à mesurer » serait un signe complexe. Un livre, par exemple, ne serait pas un symbole comme chez Peirce mais bien un enchaînement de signes dont les combinaisons sont variables. Nous pourrions dire que le signe est pour Eco, soit un signe simple ou complexe, qui réfère à un objet réel ou à une construction culturelle. Pour que le signe fonctionne, pour qu'il y ait un processus de communication, il nous faut un émetteur et un destinataire qui partagent un code en commun tel que la langue et les règles conventionnelles qui lui sont associées : « Il faut donc qu'Émetteur et Destinataire aient un Code en commun; un Code, c'est-à-dire une série de règles qui permette d'attribuer une signification au signe. (...) le signe n'est pas seulement un élément qui entre dans un processus de *communication* (...) il est aussi une

¹³⁷ *ibid.*

entité qui participe à processus de *signification*. »¹³⁸. Reste à savoir ce qu'Eco entend par la notion de code.

3.2 *Le code*

C'est dans *La structure absente*, que les premières idées d'Eco sur le code sont approfondies. En effet, il tente d'établir la différence entre la communication culturelle (pourvue de sens) et le processus physique d'information (signal cybernétique). Pour débiter, Eco s'intéresse à la cybernétique afin de parvenir à la structure la plus élémentaire de la communication. Il donne l'exemple suivant, inspiré de Tullio de Mauro¹³⁹ : *entre deux vallées*. Il faut se figurer un courant d'eau passant entre deux vallées. Un barrage (origine de l'information), équipé d'un flotteur, sert à évaluer le niveau de l'eau. Si le niveau atteint 0 (réfèrent, phénomène concret auquel se réfère le signe/niveau d'alerte/saturation), un signal émet un message à la machine qui sert de destinataire. Cette machine « comprend » deux messages possibles. Le signifiant : si A est allumé c'est que le niveau de l'eau est correct, si A est éteint et que B s'allume, c'est que le niveau d'eau doit redescendre. Le signifié, c'est l'aptitude que possède la machine à répondre d'une manière donnée. En appliquant la théorie de l'information à cet exemple, Eco constate qu'il y a information dès que deux messages sont possibles, donc dès qu'une probabilité existe. Par rapport à l'exemple du barrage, il y a deux options : que A soit allumé et une que B le soit. Les choix pourraient être beaucoup plus larges si le signal se déclenchait à chaque centimètre d'eau qui dépasse le niveau. Il faudrait alors équiper la machine de

¹³⁸ *ibid.*, p.33.

¹³⁹ Linguiste et homme politique italien connu, entre autres, pour sa traduction italienne du *Cours de linguistique générale* de Saussure.

plusieurs interrupteurs : A, B, C, D, E.... Pour faciliter la communication, le code vient réduire le nombre de possibilités en ne réagissant qu'au point 0 ou plus, et ce, peu importe si le niveau de l'eau est trop haut de 3cm ou de 16cm.

Cependant, si la machine est remplacée par un humain en tant que destinataire, la réception du message sera différente. La machine traite le signal, point final. Elle ne peut ressentir des émotions et elle ne peut donner diverses interprétations au code (elle donne une réponse univoque). Dans ce cas, le transmetteur et le destinataire communiquent avec des codes simples et communs. L'humain, pour sa part, pourrait donner une connotation affective au code. Il comprend que le niveau de l'eau a dépassé la limite acceptable, mais il peut aussi ressentir le danger imminent. Eco précise que la machine reçoit un signal calculable en *bit* d'information. En revanche, l'humain reçoit un sens, car il est ouvert au processus de signification. Les codes ne sont plus communs et univoques comme dans le cas de la machine. À partir de là, le message est devenu une source d'information. Ceci est une manière pour Eco de resituer l'approche dite télégraphique de la communication, le modèle de Shannon et Weaver de 1947. Ce modèle ne comportait pas de dimension interprétative. Selon Eco, cette analyse ne permet pas de fonder une théorie sémiotique mais elle permet au moins de clarifier les notions de sens et de signal. Ainsi, le processus physique d'information ne permet pas une production de signes car la machine n'est pas apte à produire un sens tandis que c'est le propre de l'humain d'en produire. De ce fait, l'homme utilise des codes qui enclenchent un processus sémiotique. Le signal cybernétique ne peut donc être classé parmi les signes au sens fort du terme. Une théorie sémiotique doit étudier les codes qui régissent la communication entre le locuteur et le destinataire. Dans ce processus, l'émetteur et le destinataire possèdent en commun un code en tant que série

de règles qui ont pour but de donner une signification au signe. Étant donné que le code doit être pris dans toutes les formes possibles (verbales, non-verbales) qui existent dans la sémiotique, il faut trouver une définition du code qui satisfait les exigences d'une sémiotique « encyclopédique », sémiotique et non-référentielle. Le projet est de taille et Eco va continuer son étude du code dans son second essai sémiotique : *Le signe*.

Eco poursuit donc sa réflexion sur le code dans *Le signe* et se demande si le modèle linguistique peut s'appliquer à tous les systèmes de signes. Dans la lignée de Buyssens, Prieto¹⁴⁰ a tenté de répondre à cette interrogation mais, selon Eco, avec certaines limites. En effet, Prieto, comme Buyssens, n'a pas considéré les signes iconiques comme des systèmes de signes mais comme des sèmes, des entités indivisibles. Il s'est penché sur les systèmes de signes arbitraires et artificiels tels que : le code de la route, la numérotation des chambres d'hôtel ou de tramways. Prieto, sur la base des règles ensemblistes, a proposé un classement des signes¹⁴¹:

¹⁴⁰ Luis Jorge Prieto (1936-1996) est un linguiste argentin. Il a enseigné la linguistique dans plusieurs universités. Sa pensée est dans la lignée du structuralisme. Il a contribué au développement du paradigme structural, aux relations existantes entre les sciences humaines et la linguistique générale ainsi que la théorie de l'information et l'esthétique. Voici quelques-unes de ses œuvres : *Messages et signaux* (1966), *Pertinence et pratique* (1975) et *Études de linguistique et de sémiologie générales* (1975).

¹⁴¹ ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, pp. 167-169.

Signes arbitraires et artificiels : les 4 types de codes selon Eco

Codes sans articulation	Codes à seconde articulation seulement	Codes à première articulation seulement	Codes à double articulation
<p><u>Exemples</u></p> <p><i>Codes à sème unique</i> (ex : canne blanche de l'aveugle).</p> <p><i>Codes à signifiant zéro</i> (ex : flamme de l'amiral = amiral à bord / absence de flamme = amiral à terre)</p> <p><i>Feux tricolores</i> : (ex : rouge = passage interdit)</p>	<p><u>Exemple</u></p> <p><i>Signaux marins à bras</i> : (ex : position des 2 bras = des figures composées dans le but de former des signes dotés de signifiés qui sont des lettres de l'alphabet : relève donc du code linguistique)</p>	<p><u>Exemples</u></p> <p><i>Numérotation des chambres d'hôtel</i> : le signifié dépend de d'autres éléments. Chambre 77 = ex : 7^{ème} étage, 8^{ème} chambre (car la numérotation débute à 70)</p> <p><i>Signaux routiers</i> : (ex : affiche « interdiction des vélos » dessin (rouge) d'un vélo avec un cercle et une barre en diagonal)</p>	<p><u>Exemple</u></p> <p><i>Numéros téléphoniques</i> : groupe de chiffres = secteur ou réseau plus petit + poste précis. Chaque chiffre isolé n'a pas de signifié propre mais uniquement une valeur différenciatrice)</p>

Eco affirme qu'il est plus difficile de déceler la structure des signes iconiques ou les index. Un exemple d'énoncé iconique pourrait être la photo du président de la République. Cette photo ne signifie pas seulement « président de la République » mais « M. Untel, président de la République, en pied, de face, souriant, ... ». Ainsi, les signes iconiques ne possèdent pas une identité propre car ils sont en fait issus de d'autres catégories de signes. Eco croit qu'il est possible de saisir chaque élément du mode de production du signe iconique et non le signe iconique lui-même : « ces éléments minimaux du système se combinent pour composer l'énoncé iconique, de sorte que l'on pourrait parler d'énoncés complexes, pouvant être subdivisés non en *signes*, mais en *figures*. »¹⁴². Quoique le modèle

¹⁴² *ibid.*, pp.170-171.

linguistique ne peut facilement être appliqué dans le cas des signes iconiques, il n'en demeure pas moins, selon Eco, que ce modèle ne peut être exclu dans l'analyse et la compréhension de ce type de signe. Le but serait donc de proposer une définition générale qui soit valide pour tous les types de signe et en même temps, valide pour le modèle linguistique. C'est la tâche que va se donner Eco, et ce dans une perspective peircienne en respectant les notions de sémiosis et d'encyclopédie. Sa théorie sur le code va prendre un tournant différent dans *Sémiotique et philosophie du langage*.

Selon Eco, les définitions recensées dans les dictionnaires concernant le concept de code apparaissent « très pauvres ». Eco va jusqu'à critiquer sa propre théorie du code qu'il avait présentée dans ses essais précédents. Au chapitre 1 du même ouvrage, l'auteur défendait l'idée que le signe était souvent défini comme un élément linguistique simple sans prendre en compte sa complexité si ce dernier fait partie du processus sémiosique. Il en va de même pour la notion de code. Il ne faut pas le réduire à une corrélation terme à terme comme dans le cas du code morse ou de la comparaison d'un alphabet à l'autre. Jusqu'à la moitié du 20^{ième} siècle, Eco remarque qu'il existait trois utilisations possibles de la notion de code et c'est ce que les dictionnaires proposent comme définition :

- 1) *Paléographique* : Origine de l'emploi du terme « code ». On écrivait sur des tablettes de bois extraites du *codex*, le tronc de l'arbre. On peut aussi mentionner le *code-book*, servant de référence pour comprendre les codes.
- 2) *Institutionnel* : L'ensemble des codes qui régissent les actions et les descriptions dans une société. Eco avance que ces codes pourraient aussi être considérés comme corrélationnels. Ex : Le code pénal relie des sanctions x à des crimes y.
- 3) *Corrélationnel* : codes cryptographiques tels que les codes secrets.

Deux œuvres ont permis ce tournant dans les années 50 : *The Mathematical Theory of Communication* (Shannon et Weaver 1949) et *Fundamentals of Language* (Jakobson et Halle 1956). L'opposition saussurienne *langue-parole* est reformulée avec la distinction *code-message*. De nouvelles formulations voient le jour : code phonologique, sémantique, parental, esthétique, génétique, artistique, de communication animale. Eco se donne pour but de démontrer de quelle manière la notion de code menait à celle d'encyclopédie : « Ce chapitre devra donc être lu comme l'antistrophe du premier : on a montré au début que l'idée de signe, réduite à tort au modèle « restreint » de l'équivalence, devrait être redécouverte en tant qu'idée régie par le modèle « élargi » de l'inférence, et il faudrait en faire autant avec la notion de code. »¹⁴³. Eco conçoit, tout d'abord, que le code est nécessairement lié à des conventions qui sont socialement établies. Sans encore parler du code en tant que mécanisme communicatif, Eco avance le fait que, sur la base de ces conventions, le code est soumis à des règles pour pouvoir fonctionner.

Eco prend la peine de distinguer certaines formes de code qui n'ont pas l'interprétabilité d'un langage ordinaire ou littéraire. Ce sont les « S-codes » : Selon Eco, nous ne pourrions parler de code en ce qui concerne les théories de l'information. Le but visé en effet n'est pas d'établir une corrélation entre un contenu alphabétique et des signaux binaires. Son objectif en est une d'économie d'ambiguïté. Par exemple, Shannon voulait démontrer qu'il est possible de mettre en code un message en utilisant l'équiprobabilité des événements. Eco donne l'exemple suivant :

¹⁴³ *ibid.*, p.241.

A comme OO	A comme OOOI
B – OI	B – IOOO
C – IO	C- OIIO
D – II	D - IOOI

Pour Eco, il ne s'agit pas de code mais d'un système monoplan. Le théoricien de l'information « invente » un code afin de transmettre une information, et ce, en éliminant le plus possible les parasites et les erreurs de transmission. C'est pour cette raison qu'Eco nomme ces supposés codes des « s-codes » : « Le problème de la théorie de l'information est la syntaxe interne du système binaire, et non le fait que les séquences données par le système binaire puissent exprimer comme étant leur contenu des lettres alphabétique ou une quelconque autre séquence d'entités. »¹⁴⁴.

Eco classe aussi les codes phonologiques dans la catégorie des s-codes. Un système phonologique est composé d'éléments qui n'ont aucun référent, ils n'ont pas de signification. Ce qui distingue les phonèmes ce sont leurs traits qui font partie d'un système de positions et d'oppositions. Jakobson voit un lien entre le système phonologique et le code linguistique. Il croit que la langue, lorsqu'elle entre dans un processus de signification : « organise à la fois ses règles corrélationnelles et les systèmes à mettre en corrélation. »¹⁴⁵. Eco y voit un problème de confusion et il croit que ce genre d'ambiguïté doit être écarté afin de mener à bien une théorie sémiotique. Si l'on suit la logique d'Eco, on comprend qu'un code se réfère à un état du monde tandis qu'un s-code ne correspond à aucun contenu. Si je dis « il y a trois pommes sur la table », l'interlocuteur peut aller vérifier

¹⁴⁴ *ibid.*, p.274.

¹⁴⁵ *ibid.*, p.248.

concrètement si cela est vrai ou non, s'il y a corrélation entre l'énoncé et la réalité. En ce qui concerne le s-code, je ne peux valider sa véracité mais je peux seulement dire si ce dernier est correct ou non. D'un point de vue épistémologique, le code et le s-code ne sont pas de la même nature et c'est pourquoi Eco tente d'établir une différence fondamentale entre eux. Quelqu'un pourrait objecter que le s-code $4 \times 4 = 65$ est faux. Il faudrait plutôt dire que la formule est incorrecte. Il n'existe pas de corrélation concrète. Eco précise qu'un s-code ne peut enclencher un processus de signification étant donné qu'il ne fournit pas de corrélation. Mais cela n'empêche pas qu'il peut stimuler des interprétations et des inférences qui elles provoquent un processus de signification (je peux m'attendre à 6 en voyant la séquence : $1+2+3$). (C'est la fonction « renvoi » chez Jakobson).

Eco poursuit sa réflexion en abordant les codes institutionnels. Il prend l'exemple du code juridique. Son but est de montrer qu'il ne s'agit pas d'un code mais d'un s-code car il est un système qui s'exprime en termes de logique modale. Si je signe un contrat X je dois respecter les conditions 1,2,3,4. Si je commets un vol et suis déclaré coupable, je dois aller x temps en prison. Ces « codes », en tant que tel, ne sont pas corrélatifs à un état du monde, ils ne sont pas vrais ou faux. Ce sont des cas de correction et d'incorrection. Les codes institutionnels ne sont donc pas des « codes » mais des s-codes à qui l'on donne une valeur de codes car le fait de les observer ou non possède une fonction sociale de signification. À titre d'exemple, le code de la route, limitant la vitesse selon les secteurs, soutient une valeur de sécurité. En respectant les limites de vitesse, je suis soucieuse que les autres soient en sécurité, qu'il ne leur arrive rien qui pourrait les blesser ou même les tuer. Les codes institutionnels sont donc établis en fonction de valeurs morales propres à une culture et cherchent aussi à véhiculer telle ou telle valeur. Le but d'Eco, ici, était de

faire un survol de ce que l'on nomme généralement « code » afin de distinguer clairement les codes plus riches du s-code. L'auteur précise que, dans les faits, les deux se rencontrent et se côtoient régulièrement. L'objectif est d'être en mesure de les distinguer. Tâche ardue car les codes « culturels » inscrits dans la sémiosis sont vastes de contenus et de formes. De plus, ils évoluent et se modifient au même rythme que la sémiosis : il faut « voir la vie de la culture comme un tissu de codes et comme un rappel incessant de code à code », ce qui suppose de « chercher des règles pour l'activité de la sémiosis. »¹⁴⁶.

Les codes culturels actuels ne peuvent être perçus que dans le ici et maintenant. Mais pour bien les saisir, il nous faut remonter le plus loin dans le temps. Comment? Par l'étude de l'histoire des peuples, de l'histoire de l'homme. Impossible d'isoler le premier moment de la sémiosis, mais les textes écrits nous permettent d'analyser le cheminement de tel ou tel code. Nous n'avons qu'à penser à l'étymologie. Pour comprendre l'origine d'un mot, en français par exemple, il est possible de consulter un dictionnaire étymologique, qui renverra notamment au latin ou au grec ancien. Le mot « démocratie » vient du grec ancien « demô/s/kratos » et signifie « pouvoir au peuple ». Ce type de définition permet de remonter dans le temps mais pas à la réelle origine du sens de « pouvoir au peuple ». La sémiosis du terme n'a pas débuté avec les Grecs anciens, l'espèce humaine existait bien avant. N'oublions pas aussi qu'un code possède un pouvoir de construction mais aussi de déconstruction. Un exemple simple : le nom des repas dans la langue française. Au Québec, nous utilisons : déjeuner, dîner, souper. En France : petit-déjeuner, déjeuner et dîner. Deux ordres de codes se confrontent. Pourquoi? Les révolutionnaires français voulaient effacer tout ce qui avait trait à l'ancien régime tel que

¹⁴⁶ ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p.273.

les jours de la semaine, l'architecture (éliminer la fleur de lys) et le nom des repas. Au Québec, les ancêtres conservé les appellations de l'ancienne Nouvelle-France. Les codes construits en France, concernant le nom des repas, se sont déconstruits dans le pays d'origine et ont perduré dans des entités qui ont eu des histoires différentes, détachées de l'aventure post-révolutionnaire. Ainsi, on ne peut réduire le code à un simple élément « numérique » : « on peut aussi songer à la matrice ouverte d'un jeu et à la tendance à un *clinamen* qui n'est pas nécessairement donnée mais en quelque sorte posée par l'activité humaine de la sémiotique. »¹⁴⁷. Une question se pose alors : dans cet univers complexe de codes, quels types de signaux sont des signes?

3.3 *Quels types de signaux doit-on considérer comme des signes?*

Pour certains penseurs, tels que Saussure, seuls les éléments du langage parlé sont qualifiés de signes. En revanche, d'autres théoriciens incluent les signaux non-verbaux, picturaux, inorganiques, génétiques et même animaux. Eco donne l'exemple de Thomas Sebeok, linguiste hongrois, qui propose la zoosémiotique et l'endosémiotique. La première théorie stipule que les systèmes de communication entre les animaux (gestes, modes olfactifs et chimiques) doivent être considérés comme des signes. Pour sa part, l'endosémiotique affirme que toutes communications internes des corps humains ou animaux sont des signes. Cependant, certains auteurs utilisent une classification ancienne qui distingue les signes naturels des signes artificiels. Les premiers ne sont pas intentionnels et n'ont pas nécessairement d'émetteur. Ce sont des éléments qui nous font néanmoins déduire un état ou un fait. Par exemple, si j'entends des bruits de pas dans le

¹⁴⁷ *ibid.*, p.274.

corridor, je sais que quelqu'un approche ou si je remarque des tâches étranges sur ma peau, j'en déduis une pathologie. Les signes naturels peuvent être expressifs lorsqu'ils nous indiquent l'état psychologique d'un individu. Une personne dont les yeux s'illuminent et qui est surexcitée peut indiquer qu'elle vient de recevoir une bonne nouvelle. Certains penseurs, tels que Buyssens et Segre, refusent de donner le statut de signe aux signes purement naturels comme les bruits ou les tâches. D'autres, comme Greimas, reconnaissent ses éléments naturels comme signes. En effet, il propose une sémiotique du monde naturel. Selon lui, des signes physiques nous permettent d'interpréter l'univers tels que les signes météorologiques. Quant à eux, les signes artificiels sont volontaires et impliquent nécessairement la présence d'un émetteur. Si, par exemple, je veux montrer à quelqu'un ma nouvelle composition musicale, je lui montre une partition avec des notes que je sais qu'elle va comprendre. Pour sa part, Eco, tout comme Peirce, va considérer comme étant des signes tout ce qui peut être interprété par l'homme, qu'il s'agisse de signes verbaux ou non-verbaux. Bref, tous les signes qui font partie de la sémiotique illimitée. Afin d'affiner sa réflexion sur le signe, Eco va proposer neuf critères qui permettent de classer les signes.

1) Critère 1 : la source du signe

En ce qui concerne ce premier critère, établir la source du signe, Eco s'intéresse à tous les éléments qui font partie de la sémiotique illimitée. Il s'intéresse donc aux signes naturels et artificiels que doivent interpréter les humains dans un contexte culturel. Ainsi, les communications internes ou chimiques des organismes ou bien des animaux entre eux ne sont pas des éléments qu'il désire aborder. La sémiotique concerne les signaux qu'utilisent les humains pour communiquer entre eux ou bien ceux du monde naturel qu'ils doivent

décoder pour comprendre leur environnement. Comment l'homme détecte-t-il les signaux?

Eco répond que l'idée de sémiosis implique une détection des signaux par inférence.

2) Critère 2 : l'inférence

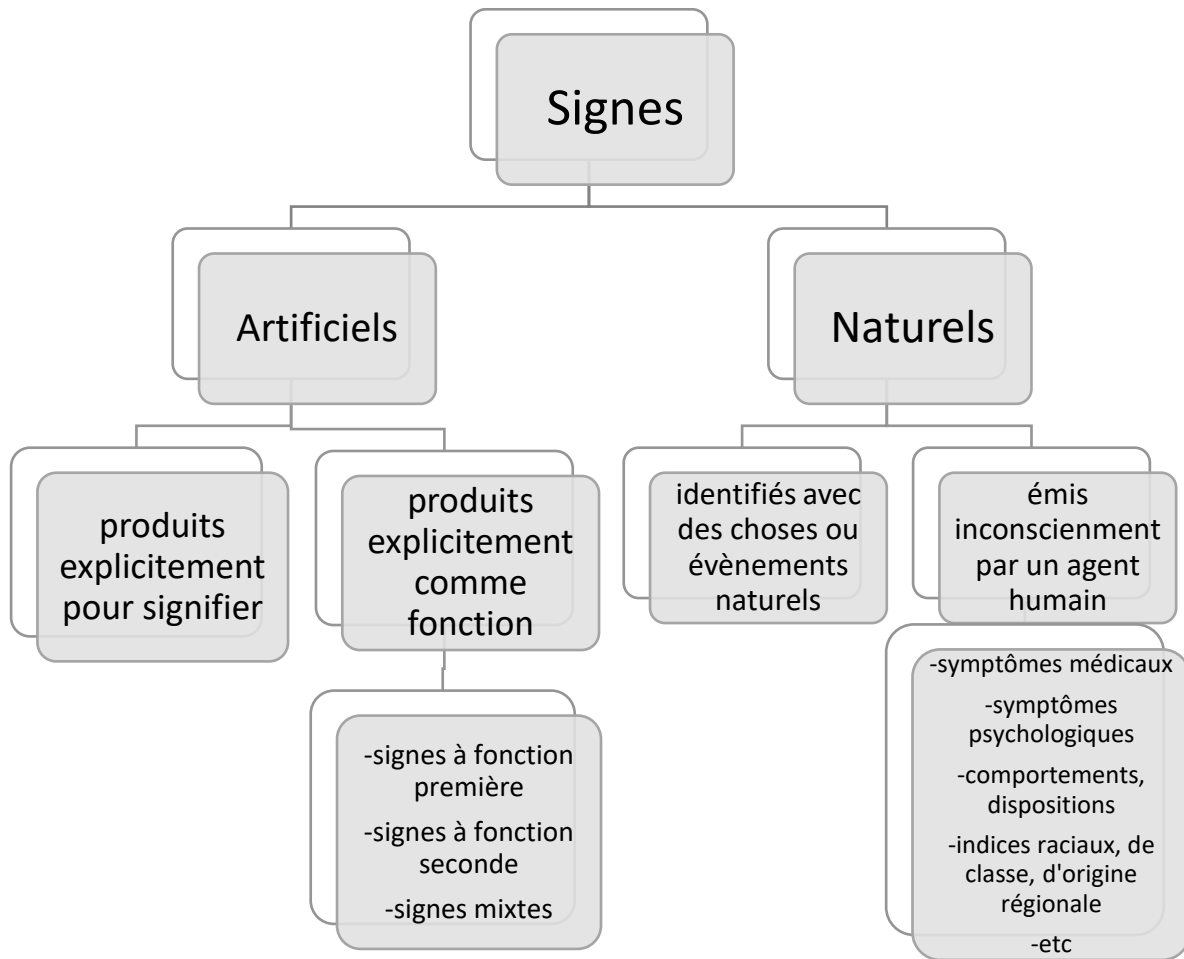
L'idée d'inférence chez Eco est proche de l'abduction chez Peirce. Eco donne l'exemple suivant : si j'attends un ami à la gare, certains scénarios peuvent m'indiquer qu'il est arrivé, et ce, sans même l'avoir vu : je vois sa femme descendre du train/je reconnais sa valise/une connaissance me dit l'avoir vu/ je vois dans la fenêtre du train un objet que nous avons établi comme étant un signe de sa présence (ex : un exemplaire du journal *Le Monde*). Ainsi, les signes naturels sont considérés comme tels car ils font partie de la culture et de la vie sociale par les conventions établies. Mais qu'en est-il des objets artificiels?

3) Critère 3 : degré de spécificité sémiotique

Selon Eco, certains objets fabriqués par l'homme sont produits explicitement pour signifier (panneaux routiers, la parole) ou explicitement pour remplir une fonction (routes, maisons, fourchettes). Comme ces objets sont interprétables selon des conventions sociales, Eco les considère comme des signes. Ils sont des signes car ils signifient quelque chose. Un automobiliste qui circule sur une route et voit un panneau avec une flèche qui pointe vers la gauche, déduit qu'il devra diriger son véhicule à gauche. Il n'est pas écrit sur le panneau : « Veuillez diriger votre véhicule vers la gauche. ». La flèche dit « tout ». Il présente donc un premier schéma¹⁴⁸ de la classification des signes que nous reproduisons ci-dessous.

¹⁴⁸ ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, p.56.

Eco : les signes artificiels et naturels



4) Critère 4 : intention et degré de conscience de l'émetteur

Étant donné que ces signes sont produits par un émetteur, Eco s'intéresse à l'intention et au degré de conscience de ce dernier. Prenons l'exemple suivant : je pourrais marcher difficilement en me tenant le bas du dos car je souffre d'arthrite (intention involontaire-degré de conscience faible), le simuler dans une pièce de théâtre (intention volontaire-degré de conscience élevé) ou bien faire semblant pour éviter que les autres me demandent de réaliser une tâche physique (intention volontaire-degré de conscience élevé). Le taux de réussite du message que je veux passer, à travers ces signes physiques, dépend

aussi du degré de conscience ou de réception du destinataire. Autre exemple : lors d'un entretien je tambourine, inconsciemment ou non, avec mes doigts sur le bureau afin de montrer mon impatience. Mon interlocuteur peut se méprendre sur mes intentions en étant offusqué car il croit que ce geste est volontaire et pleinement conscient. Eco affirme que ce critère fait bel et bien partie de l'émission et la réception des signes mais qu'il n'est pas du domaine de la sémiotique du signe : « C'est donc un problème de rhétorique, et la rhétorique n'est pas du ressort de la sémiotique du signe, mais bien de la sémiotique du discours. (...) si ce problème n'est pas pertinent pour une définition du signe, il le reste pour la définition des discours persuasifs... »¹⁴⁹.

5) Critère 5 : le canal physique et l'appareil récepteur humain

Pour que l'émetteur et le destinataire puissent communiquer, il faut prendre en compte les récepteurs sensoriels :

1. *Odorat* : plusieurs symptômes sont liés à cette catégorie (ex : odeur de la nourriture qui révèle sa présence.)
2. *Tact* : ex : alphabet Braille, langage des sourds et muets.
3. *Goût* : ex : saveurs X est un indice de la nationalité X.
4. *Vue* : large éventail de signes tels que des images, des symboles scientifiques ou un diagramme.
5. *Ouïe* : tous les types de signaux sonores. Le plus important : langage verbal.

Buyssens nomme les catégories de signes : les *sémies*. Selon lui, les signes auditifs sont plus notoires car nous pouvons les recevoir sans que leur source soit près de nous (ex : clocher d'église), leur articulation est très variée (ex : son vocal, produit par un objet, par un phénomène naturel...) et ils ne nécessitent pas de luminosité pour être perçus

¹⁴⁹ *ibid.*, p.63.

(ex : j'entends le train même les yeux fermés). Dans sa hiérarchie, Buyssens place les signes visuels au second rang. Ils sont importants car c'est grâce à eux que nous pouvons conserver des traces du passé. Que l'on pense à l'écriture ou aux œuvres d'art. De plus, il faut mentionner qu'un même signe peut s'inscrire dans deux *sémies*. « A » peut être un son émis par un individu ou il peut être lu dans une formule mathématique : $A=B$.

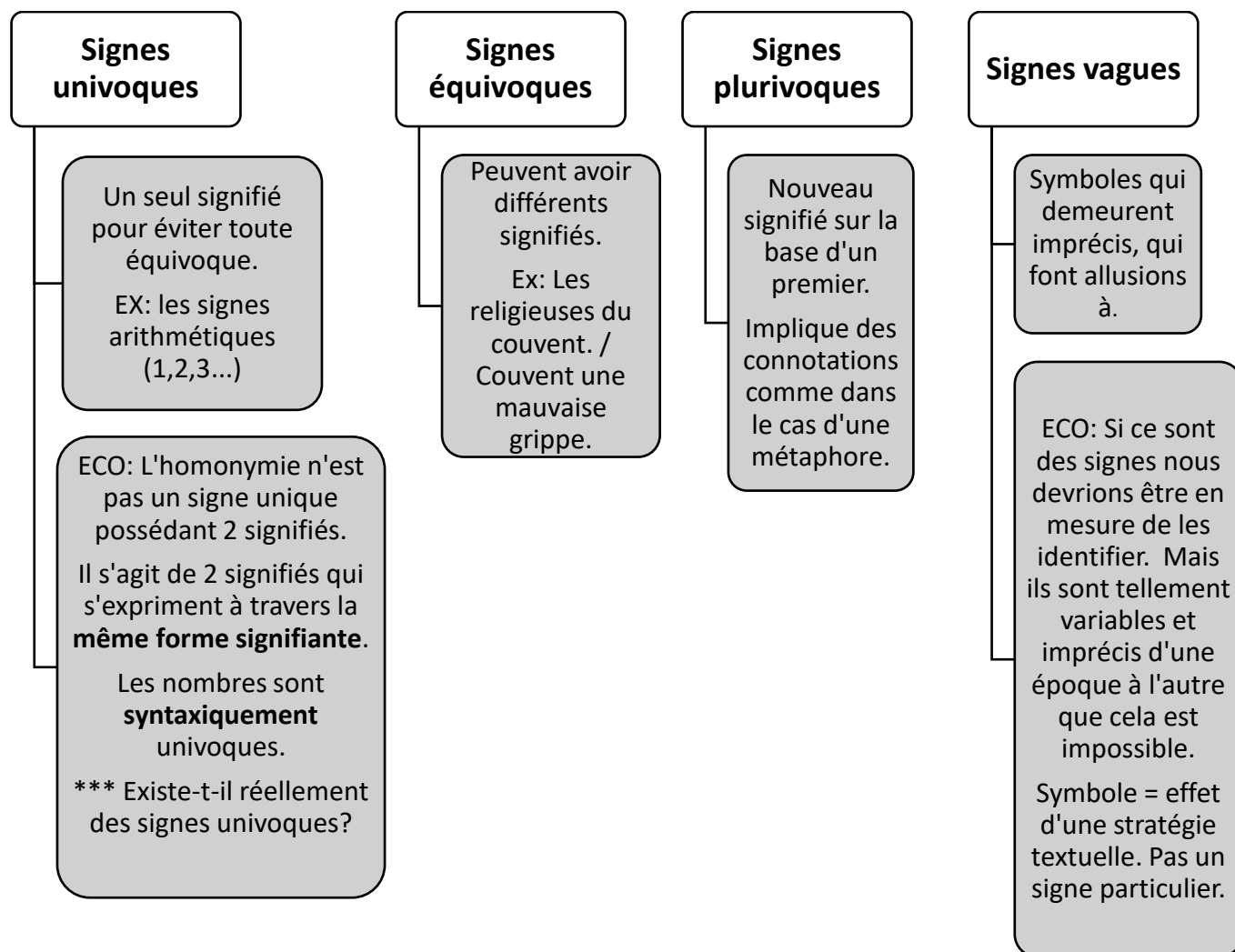
6) Critère 6 : le rapport au signifié

Afin de présenter son sixième critère, Eco présente en quoi consistaient les catégories de signifiés proposées par les Anciens. Par la suite, il reprend chacune de ces catégories et en fait la critique. Le schéma suivant sert à illustrer les catégories des signifiés¹⁵⁰ et la réponse d'Eco pour deux d'entre elles¹⁵¹.

¹⁵⁰ *ibid.*, pp.67-68.

¹⁵¹ *ibid.*, pp.68-69

Les catégories de signifiés chez les Anciens : la critique d'Eco

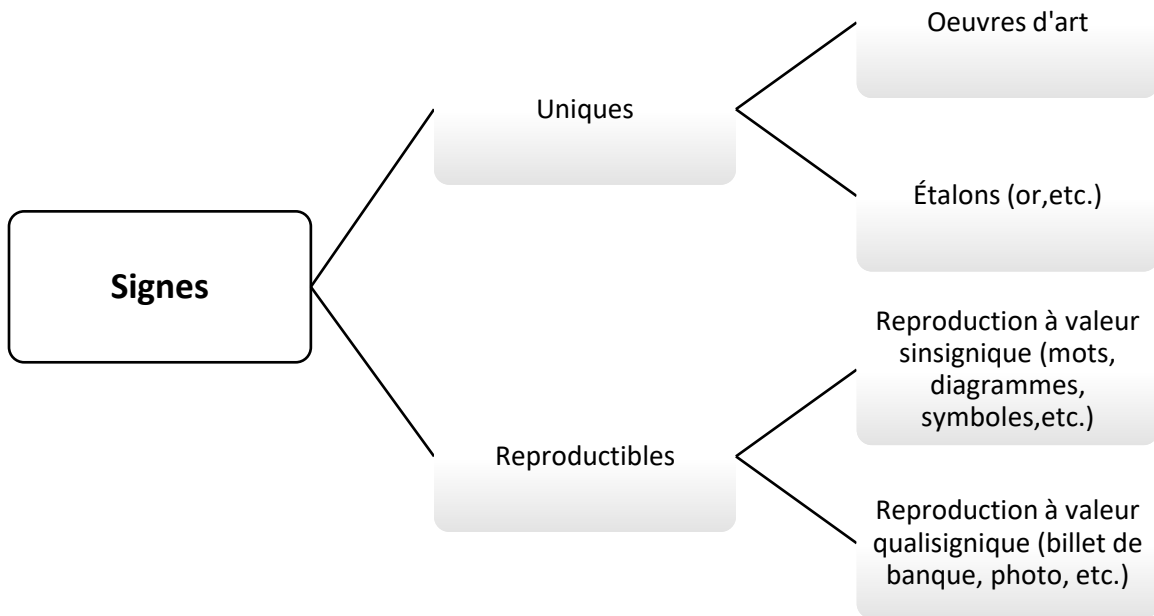


7) Critère 7 : la reproductibilité du signifiant

Ce critère s'intéresse aux signes intrinsèques, c'est-à-dire, dont une partie de leur référent est utilisée comme signifiant ou vice-versa. Eco donne l'exemple d'une pièce de monnaie en X grammes d'or. Toutes ses reproductions possèdent la même valeur marchande. Chacune de ces pièces de monnaie est un signe : « on peut acheter X marchandises avec X monnaie qui vaut X grammes d'or. » Ainsi, dans le cas présent, le signifiant est reproductible et chacune de ses reproductions possèdent la même valeur. Cependant, il existe des signifiants qui ne peuvent être reproduits sans perdre leur valeur.

C'est le cas des œuvres d'art telles que les toiles. *L'École d'Athènes* de Raphaël trouve toute sa valeur dans l'original. Même si je réussissais à la peindre parfaitement, ma reproduction possède moins de valeur que l'originale. Il existerait donc des signes uniques et des signes reproductibles. Afin de pousser plus loin son analyse, Eco applique quelques notions peirciennes : qualisigne (qualité qui est un signe : «la couleur rouge du chandail. »), sinsigne (le signe concret) et légisigne (loi qui est un signe : « règles de grammaire, loi de la gravité. »). Sur la base de ces concepts, Eco propose le diagramme suivant à la page 74 :

Eco : les signes uniques et reproductibles



8) Critère 8 : le type de lien présumé avec le référent.

Eco poursuit avec l'analyse et la critique de certaines idées peirciennes. Pour Peirce, le signe entretient des liens précis avec l'objet qu'il désigne. L'*Index* est un signe qui possède un lien physique avec l'objet désigné (ex : pointer du doigt l'arbre dont je parle.). Selon Eco, l'index ne peut être nommé comme tel si l'objet en question est présent. Si je vois un feu et de la fumée, il s'agit plutôt de deux objets distincts. La fumée ne peut me servir de signe qu'il y a un feu étant donné que je vois ce feu. Pour que la fumée soit un signe, il faudrait que je ne voie pas le feu. Ainsi, la fumée devient donc un signe qu'il y a un feu. Selon Eco, il serait alors facile de confondre l'index et le symbole. Pour Peirce, le *Symbole* est un signe qui renvoie à l'objet par convention (ex : si je prononce le mot « arbre », même s'il n'est pas là, le destinataire sait de quoi je parle.). En ce qui concerne les vecteurs, comme le doigt que l'on pointe, nous aurions tort d'affirmer qu'ils entretiennent un lien de cause à effet avec l'objet. L'action de pointer et l'objet sont deux choses différentes. Il est aussi nécessaire de ne pas oublier que dire «ça» n'est pas réservé au contexte du doigt tendu et à un objet palpable : «...dans un énoncé comme /Tu manges trop, et ça me déplaît /, le formant descripteur /ça/ ne mentionne pas un objet concret, mais renvoie à «Tu manges trop»...».(p.77) Eco nomme «vecteurs d'attention» l'ensemble des signes métalinguistiques qui ont toujours un signifié et qui servent à référer un destinataire (lui faire porter attention) à un objet, une situation ou une personne. Outre le doigt pointé, Eco classe dans cette catégorie les pronoms tels que « Je » ou « Tu ».

Pour Peirce, l'*Ikône* est un signe dont les caractéristiques sont semblables à l'objet réel (ex : le dessin de l'arbre.). Cependant Eco, croit que cette notion soulève quelques ambiguïtés. Peirce considère un large éventail d'icônes sans établir de nuances

ou de limites. L'hyperréaliste peut reproduire un arbre avec beaucoup de détails précis alors que le cubiste analytique déconstruirait le même arbre pour nous le présenter sous un angle nouveau et avec peu de couleurs. Il paraît évident que la première toile possède un plus grand nombre de propriétés en commun avec l'objet réel. Il faut aussi considérer la qualité de la reproduction, certaines sont meilleures que d'autres. De plus, Peirce place la métaphore dans la catégorie icône. Cette figure de style renvoie, de façon parallèle, au réel. Si je dis : « L'homme d'acier a beaucoup de sang sur les mains. », mon interlocuteur devra deviner qu'il s'agit de Staline et des nombreuses vies qu'il a fauchées au cours de son règne. Ainsi, Eco préfère la définition de l'icône telle que proposée par Morris : « ...l'iconicité est parfaite lorsque le signe s'identifie avec son propre denotatum (J'ai toutes les propriétés de moi-même, bien plus que n'en peut retenir ma photographie.). » (p.80)

Sur la base de ses réflexions Eco propose une liste de conditions à remplir afin qu'un signe soit considéré comme iconique :

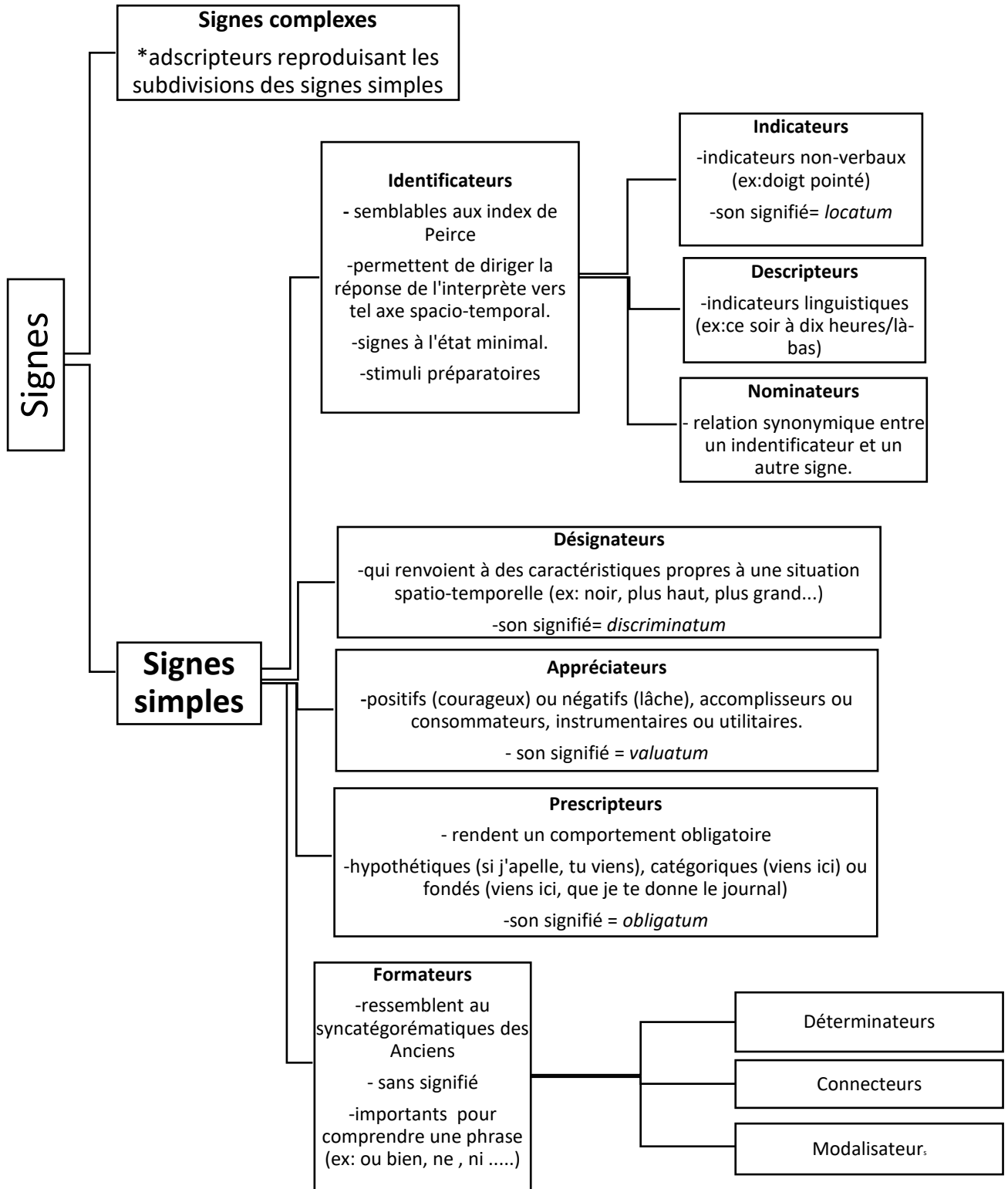
1. Un objet doit être reconnaissable selon les caractéristiques admises par la culture.
2. Une convention de type graphique doit établir les traits d'un objet qui doivent être reproduits. (Ex : je peux dessiner un animal à quatre pattes avec des sabots et une crinière. Mais pour que mon dessin soit considéré comme un zèbre, je dois dessiner des rayures.)
3. Des conventions du modèle de production doit être respectées. (Ex : l'effet de profondeur et de perspective nous vient de la Renaissance.)

9) Critère 9 : le comportement que le signe induit chez le destinataire

Eco présente la classification des signes de Morris qu'il considère comme la plus articulée. Mais avant de la présenter, Eco note que la classification de Morris est fondée sur une approche behavioriste qui tend à confondre le signe et le stimulus. Le signe

serait, pour Morris, un stimulus préparatoire au stimulus réel. Eco donne l'exemple suivant : à chaque fois que je vois une belle fille je suis pris d'une violente nausée. Je dois me rendre à la pharmacie pour me procurer un émétique afin de me soulager. Le médicament deviendrait le signe se référant à la fille. Le signe deviendrait un stimulus se substituant à un autre stimulus produisant les mêmes effets. Outre cette remarque, Eco prend en considération le travail de Morris qu'il illustre par ce schéma (p.86) représentant sa classification des signes. *Nous avons augmenté le schéma avec les explications et commentaires d'Eco :

La classification des signes selon Morris : commentaires et critiques d'Eco



La classification des signes de Morris permet, selon Eco, d'associer plusieurs éléments dans un même groupe :

1. Les détermineurs =
 - Les *parties du discours*, nommées ainsi par les Anciens, que l'on retrouve dans les grammaires traditionnelles. Ex : adverbess et pronoms.
 - Les *flexions*. Ex : désinences dans les déclinaisons latine telles que –ibus ou –um.
 - La *position* dans la phrase. Ex : si je dis : « un sage peu psychologue » et que je change la position des mots et que je dis : « un psychologue peu sage », la signification est très différente d'un énoncé à l'autre quoiqu'il s'agisse des mêmes mots.
2. Les connecteurs =
 - *Opérateurs logiques et algébriques*. Ex : virgules et conjonctions.
3. Les modalisateurs =
 - *Signes prosodiques ou traits suprasegmentaux* étudiés par la linguistique. Il s'agit d'artifices du langage tels que le point d'interrogation.
4. Les désignateurs/les appréciateurs/les prescripteurs
 - Peuvent être des sortes d'*adscripteurs* (types de discours). Ex : « C'est un cerf. » (adscripteur désignatif), «C'est un beau mec!» (adscripteur appréciatif) et « Ferme la fenêtre! » (adscripteur prescriptif).

En sachant que Morris est dans la lignée peircienne, l'ensemble de ses idées sont en lien avec la classification des signes de Peirce. Il n'est donc pas étonnant qu'Eco s'intéresse au classement de Morris. Malgré son appréciation de la théorie peircienne, Eco affirme que : « Le seul penseur qui ait tenté une classification globale, tenant compte de tous les points de vue, est Ch.-S Peirce; mais sa classification est demeurée incomplète. »¹⁵². Il poursuit donc en présentant les notions peirciennes que nous ne reprendrons pas ici étant donné qu'elles ont été présentées dans le chapitre à cet effet. Nous verrons, plus loin dans ce chapitre, les ajouts qu'Eco fait à la classification de Peirce, mais pour le moment, il est important de comprendre que ses neuf critères de la classification des signes sont élaborés en tenant compte de la sémiosis illimitée. Bien plus, ces critères exposent une partie du processus sémiosique. Eco le mentionne lui-même en décrivant son

¹⁵² *ibid.*, p.93.

premier critère. La source du signe complexe. Ce sont tous les éléments qui font partie de la sémiotique, donc tous les signaux que les hommes utilisent pour communiquer entre eux, et ce, qu'ils soient naturels ou artificiels, simples ou complexes. Ils sont en mesure de recevoir ces signaux grâce à leurs facultés sensorielles et intellectuelles (inférence). Les intentions et le degré de conscience du locuteur et la réception qu'en fait le destinataire vont influencer le taux de réussite du message. Il s'agit bien sûr d'un résumé sommaire mais qui nous mène vers deux notions incontournables chez Eco : le dictionnaire et l'encyclopédie. En effet, le processus de signification, et donc sémiotique, ne repose pas uniquement sur des qualificatifs sensoriels et intellectuels propres à l'humain. Les individus opèrent les processus communicatifs dans une culture et un contexte donné. Les signaux, les codes, les signes sont produits et reçus dans un univers culturel. Je donne un sens en me basant à la fois sur des connaissances théoriques et techniques (dictionnaire) et à la fois en me basant sur ma culture et mon expérience personnelle (encyclopédie).

3.3 *Sur les signes iconiques*

Dans *La Production des signes*, Eco se penche sur la question des signes iconiques tels qu'un diagramme, une carte interactive ou un enregistrement vidéo, afin de démontrer que ceux-ci sont le fruit d'une culture donnée. En effet, Contrairement aux théories qui soutiennent que les signes iconiques sont naturels, Eco conçoit ceux-ci comme étant issus de conventions culturelles. Plus précisément, ce sont les règles de transformation du signe en icône qui doivent être admises par la culture. En art, par exemple, il arrive souvent que ce ne soit pas l'objet naturel qui est représenté mais la vision culturelle d'une époque donnée. Gombrich donne quelques exemples, comme ce peintre du 19^{ème} siècle qui a peint la façade de la cathédrale de Chartres non pas avec des portails en plein cintre mais en

ogive afin de demeurer fidèle à la définition de cathédrale gothique telle qu'admise à son époque : « Représenter iconiquement l'objet signifie alors transcrire selon des conventions graphiques (ou autres) les propriétés culturelles qui lui sont attribuées. »¹⁵³. Le but de l'auteur est alors de « montrer que l'image d'un objet signifie cet objet sur la base d'une corrélation culturelle. ».¹⁵⁴ Mais avant toute chose, Eco désire éliminer certaines notions qu'il qualifie de « naïves » en ce qui a trait aux caractéristiques du signe iconique.

Notion naïve 1 : Les signes iconiques ont les mêmes propriétés que leur objet
--

Pour Morris, un signe est iconique lorsqu'il possède les propriétés de ses *denotata* - il prétend donc que les signes iconiques ont les mêmes propriétés que leur objet. Cependant, Eco n'est pas d'accord avec cette idée. Il donne l'exemple d'une toile hyperréaliste représentant un individu en particulier. Cette œuvre ne possède pas les propriétés de la personne car elle ne peut reproduire la texture de la peau ou sa température. Ainsi, la toile possède des propriétés « semblables » et « simplifiées » de l'individu sur la base de conventions graphiques. Ces dernières sont élaborées à partir d'accords culturels : « Un jugement de « ressemblance » est donc fondé sur des critères de pertinence fixés par des conventions culturelles. »¹⁵⁵. De ce fait, il n'est pas possible d'affirmer que les signes iconiques ont les mêmes propriétés ou qu'ils sont semblables à l'objet. Il semble plus adéquat de dire que leurs propriétés « ressemblent » à l'objet.

¹⁵³ ECO, Umberto, *La Production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p.54.

¹⁵⁴ *ibid.*, p.35.

¹⁵⁵ *ibid.*, p.40.

Notion naïve 2 : Les signes sont semblables à leur objet

Une autre idée qu'Eco qualifie de « naïve » est celle stipulant que les signes sont semblables à leur objet. Peirce utilise le terme « similitude » mais d'une manière qui ne semble pas pertinente pour Eco. En effet, Peirce croit que l'on peut comparer la similarité entre signes iconiques de la même façon qu'entre les graphes en géométrie. Par exemple, trois figures différentes peuvent être considérées comme étant semblables si les lignes qui les constituent possèdent les mêmes rapports. Cette comparaison n'est pas valable pour Eco car ces figures ne présentent pas de similarités spatiales sur lesquelles un individu s'appuie généralement pour reconnaître une concordance entre le signe et l'objet. Par convention culturelle, il me faut des points de repères visuels sont requis pour comprendre que l'objet réel et son image ont des propriétés communes. Cet exercice est issu, selon Eco, d'un apprentissage. Si je montre à un enfant un cheval réel et un dessin d'un cheval, pour lui, il ne s'agit pas de la même chose car l'animal est beaucoup plus grand en chair et en os que sur un dessin. On apprend donc à l'enfant que le dessin est une transformation du cheval en format plus petit. Le signe et son image n'ont pas les mêmes proportions mais des éléments communs permettent de le reconnaître comme la forme de la tête, la crinière et la posture du corps. De ce fait, Eco conçoit que l'image est semblable à l'objet mais pas au sens où Peirce l'entend. La similarité est spatiale et est acquise par convention culturelle

Jusqu'à maintenant, Eco prétend qu'il serait inadéquat de dire que l'image possède les mêmes propriétés que son objet ou d'affirmer, au sens peircien, qu'elle lui est semblable. Mais peut-on dire que l'image est « analogue » à son objet? Selon Eco, souvent le terme « analogie » n'est pas utilisé correctement. Il prend l'exemple d'un ordinateur «

analogique » dont l'intensité du courant x est proportionnel à la grandeur physique de l'objet y . Cette analogie est basée sur un rapport proportionnel mais sans prendre en compte un troisième terme : « On ne peut affirmer « l'intensité x correspond à la grandeur y », sans y ajouter « comme la grandeur y correspond à... »¹⁵⁶. L'ordinateur n'est pas analogique du fait qu'il existe un rapport entre deux entités mais parce qu'il y a proportionnalité entre deux séries d'entités. Cet ordinateur peut tout autant remplir ses fonctions dans le cas où la grandeur 10 correspond à l'intensité 1 ou bien si la grandeur 30 correspond à l'intensité 3. Ainsi, nous ne pouvons affirmer que c'est l'analogie qui constitue la relation de proportionnalité : c'est plutôt la relation de proportionnalité qui constitue l'analogie. Étant donné l'absence d'un troisième terme, l'analogie ne peut être considérée comme une proportion. Dans le domaine de l'iconisme, comme il n'existe que deux termes, on pourrait hâtivement définir l'analogie comme étant une « ressemblance ». L'iconisme peut expliquer l'analogie mais l'analogie ne peut expliquer l'iconisme. Ainsi, la notion d'analogie doit être utilisée avec nuance et prudence en ce qui concerne l'iconisme.

Ayant soutenu que nous ne pouvons dire que l'image possède les mêmes propriétés que l'objet, qu'elle est similaire ou analogue, Eco en conclut que l'iconisme est un : « procédé institutif des conditions nécessaires à une transformation. »¹⁵⁷ Avant de développer sur l'iconisme en tant que transformation, Eco désire démystifier trois phénomènes que les théories sur l'iconisme ont tendance à lier, à tort, à la similarité. Le premier phénomène se nomme les réflexions spéculaires. Eco prend l'exemple du miroir.

¹⁵⁶ *ibid.*, p.48.

¹⁵⁷ *ibid.*, p.49.

Il serait facile de dire que mon image dans le miroir est le reflet « parfait » de mon visage. Tout comme Gibson en optique, Eco croit que l'image dans le miroir n'est pas réelle mais virtuelle car c'est une extension artificielle de mon champ de vision. Étant donné que cette image n'est pas réelle, elle ne peut être considérée comme un objet car; pour parler d'iconisme il nous faut un objet réel et son image réelle. Eco poursuit avec l'analyse des phénomènes suivants : les doubles et les répliques fondées sur la *ratio facilis*. Les doubles, selon l'auteur, ne peuvent être considérés dans une théorie de l'iconisme sauf s'ils sont utilisés en tant que signes ostensifs. En ce qui concerne les répliques basées sur la *ratio facilis*, elles sont aussi à exclure car leur type expressif conduit au continuum matériel qui constitue l'occurrence. Ce n'est pas ce qui se produit lorsqu'on parle de signe iconique comme résultat d'un processus de transformation. Eco donne l'exemple de deux triangles dont l'un est gravé sur une plaque de cuivre tandis que le second est tracé sur une feuille de papier. La réplique d'une image concerne l'expression comme signal alors que la réplique d'une expression concerne l'expression comme fonctif, comme forme du signe. Finalement, Eco croit qu'il faut mettre de côté les signes expressifs dans une théorie de l'iconisme. La psychologie de l'empathie étudie l'expression qui se cache derrière des formes ou des traits dessinés par un individu. Eco ne néglige pas l'importance de ce type de signe mais stipule qu'il appartient à d'autres domaines d'expertise tels que la sémiologie ou la physiologie du système nerveux. Cependant, l'iconisme pourrait s'y intéresser dans le cas où une culture a déterminé, par convention, que l'effet *x* produit l'image *y*. Nous parlerions alors de stimulation programmée

Notion naïve 3 : Les signes sont arbitrairement codifiés

Contrairement aux théories qui soutiennent que les signes iconiques sont naturels, Eco conçoit ceux-ci comme étant issus de conventions culturelles. Plus précisément, ce sont les règles de transformation du signe en icône qui doivent être admises par la culture : « Représenter iconiquement l'objet signifie alors transcrire selon des conventions graphiques (ou autres) les propriétés culturelles qui lui sont attribuées. »¹⁵⁸.

Notion naïve 4 : Les signes sont analysables en unités pertinentes

Une culture va sélectionner, sur la base de certains codes de reconnaissance, des traits pertinents qui caractérisent un objet. Ensuite, il faut établir des conventions graphiques correspondants aux éléments de cet objet. Cette étape est réalisée grâce aux codes de la représentation iconique. Eco ajoute que certains codes ne correspondent pas à l'objet réel (ce que l'on voit) mais sont tout de même admis comme unité expressives pertinentes (ce que l'on sait de l'objet). Si je dessine un soleil, je peux ajouter des rayons très nets. Même si les vrais rayons de soleil ne sont pas en lignes distinctes, les individus qui regarderont mon dessin comprennent, par apprentissage, que ces lignes représentent la lumière produite par le soleil. À partir de cette constatation, Eco conclut que : « le CODE ICONIQUE (doit être vu) comme un système qui fait correspondre à un système de moyens graphiques des unités perceptives et culturelles codifiées, ou des unités pertinentes d'un

¹⁵⁸ *ibid.*, pp.54-55.

système sémantique qui résulte d'une codification préalable de l'expérience perceptive. »¹⁵⁹.

Ainsi, pour Eco, le signe iconique ne possède pas les mêmes propriétés que l'objet pas plus qu'il ne lui est semblable. De plus, ils ne sont pas codifiés de manière arbitraire ni analysables en unités pertinentes. Le signe iconique n'est pas naturel mais plutôt construit par la culture. Ce qui intéresse Eco c'est de savoir comment l'image de l'objet signifie l'objet selon une corrélation culturelle. Nous développerons sur ce sujet dans le chapitre suivant lorsque nous aborderons l'herméneutique des œuvres d'art.

3.4 Le Système Sémantique Global

La distinction entre le signe iconique et l'objet est de la première importance dans la terminologie d'Eco, et elle revient très souvent dans ses ouvrages. Déjà dans *l'Œuvre ouverte*, Eco aborde la notion d'encyclopédie. Dans le chapitre trois de la présente thèse, nous avons vu qu'Eco cherche à comprendre quels éléments de l'encyclopédie de l'artiste l'amènent à créer des œuvres abstraites, des œuvres ouvertes. De plus, il tente de comprendre comment l'encyclopédie du destinataire conditionne l'interprétation des œuvres d'art abstraites. Prendre en compte l'encyclopédie du producteur et du destinataire exige de situer l'œuvre dans son contexte historique. En effet, un destinataire d'une toile de la Renaissance, lui-même contemporain de cette époque, n'aura pas la même réception de l'œuvre qu'un destinataire du XXI^{ème} siècle. La présentation amorcée de la notion d'encyclopédie dans *l'Œuvre ouverte*, deviendra très marquée dans ses essais sur la sémiotique, surtout dans *Le signe*, dans *Sémiotique et philosophie du langage* et dans *De*

¹⁵⁹ *ibid.*, p.56.

l'arbre au labyrinthe. Dans *Le signe*, Eco propose l'idée que l'encyclopédie est un Système Sémantique Global (SSG): « Tout interprétant d'un signe est une unité culturelle, ou une unité sémantique. »¹⁶⁰. C'est au sein d'un système d'opposition, dans une culture X, que s'organisent ces unités culturelles et sémantiques en segmentant la perception que les individus ont du monde visible. Selon lui, cette notion d'unité culturelle, qui ont le statut d'interprétants, permet de résoudre un certain nombre de problèmes : nous ne pouvons plus prétendre que les éléments syncatégorématiques (signes qui impliquent des éléments circonstanciels pour interpréter), ne possèdent pas de signifié, les signes musicaux ne sont plus réduits à des valeurs syntaxiques, ce qui met fin aux contradictions du réalisme naïf, du behaviorisme, du mentalisme et de l'intuitionnisme. L'unité culturelle en question possède deux caractéristiques importantes : elle est manipulable (inscrite dans un système d'opposition et dans la sémiosis illimitée) et tangible (il s'agit de mots écrits, de gestes, dessins tracés...). Eco affirme que le SSG est une hypothèse et non un modèle fini et concret. Ce concept demeure abstrait car les unités culturelles sont formées selon des facteurs qui sont toujours en changement : les circonstances historiques et anthropologiques. C'est sur la base de ces circonstances qu'une culture va découper le contenu : couleurs, noms des animaux, parties du corps, valeurs, idées, etc. Le SSG permet de relier entre elles les unités culturelles afin de mettre au jour les corrélations et les oppositions. De plus, le SSG recentre la notion de code. En effet, il opère dans la sémiosis qui détermine ses modifications et qui est toujours en mouvement : « les systèmes sémantiques se restructurent assez vite : c'est même là ce qu'il faut entendre par la vie d'une culture. Cette réorganisation peut se faire à travers des *jugements*

¹⁶⁰ ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, p.154.

sémiotiques ou des *jugements factuels*. »¹⁶¹ Dans le domaine des connaissances scientifiques, les systèmes sémantiques sont en constante évolution. Lorsqu'on évoque l'infini, culturellement parlant, il n'est pas rare d'utiliser la comparaison avec l'univers. Jusqu'à récemment (disons, avant le temps de publication de l'ouvrage d'Eco), les scientifiques considéraient l'univers comme plat et infini alors que des observations, remontant au satellite Spoutnik, révèlent plutôt un univers qui serait sphérique et fini.¹⁶² S'ils parviennent un jour à prouver cette théorie, l'unité sémantique d'« univers » ne pourrait plus être comparable à la notion d'infini. Ainsi, Eco constate que l'encyclopédie culturelle est modifiable selon les nouvelles découvertes.

Les jugements sémiotiques (analytiques) assignent à une unité culturelle les caractéristiques sémantiques d'un code. Mais comme ces caractéristiques peuvent être nombreuses, le jugement analytique permet de sélectionner celles qui sont pertinentes. En cas de changement de paradigme, il doit s'opérer une restructuration externe possible grâce aux jugements factuels (synthétiques), ce qui permet de corriger ou de valider des données à travers l'expérience concrète et chaque fois nouvelle. Comme le système sémantique est sans cesse en évolution (sémiosis) la sémiotique ne peut être considérée comme n'étant qu'une théorie, mais doit être conçue aussi comme une « pratique incessante. (...) Les signes constituent donc bien une *force sociale*, et non de simples instruments reflétant des forces sociales. »¹⁶³. Eco en conclut donc qu'il n'est pas évident d'étudier le signe comme une structure rationnelle et externe étant donné l'aspect culturel et affectif de

¹⁶¹ *ibid.*, p.163.

¹⁶² <https://www.science-et-vie.com/ciel-et-espace/l-univers-aurait-la-forme-d-une-sphere-59258>

¹⁶³ ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, p.164.

l'interprétation. Sur la base de cette idée, Eco se demande si le structuralisme pourrait réellement contribuer à la sémiotique.

La question de la structure est au cœur de *La structure absente* (1968). La conclusion de cet ouvrage stipule que, si l'on regarde l'histoire des théories sur la structure, elle est pour certains un objet structuré alors que, pour les autres, elle est un ensemble de relations qui structure un objet. Eco débute son analyse par Aristote qui est, selon lui, le père de la réflexion structurale. Tout d'abord, Aristote considérait la structure comme une forme concrète et un modèle formel. La forme était définie grâce à trois notions : *morphê* (forme physique et extérieure de l'objet), *eidos* (l'idée de l'objet qui se combine à la matière) et l'*ousia* (la substance = union de l'idée et de son objet réel). L'*eidos* serait intimement lié à l'*ousia* en tant que structure rationnelle et intelligible de l'objet. Il semble pourtant difficile d'établir si Aristote conçoit la structure comme un objet ou comme un système de relations qui constitue l'objet. L'*eidos*, en tant que structure rationnelle et intelligible, devrait être un système de relations car il n'est en rien physique. Aristote croit que l'union entre l'idée et son objet est effective dès la création de l'objet : « l'*eidos* est-il « donné » ou « posé », est-ce que je le trouve dans la chose ou bien est-ce que je l'applique à la chose pour la rendre intelligible ? »¹⁶⁴.

On retombe toutefois rapidement sur la question de l'ordonnancement des attributs par telle ou telle « structure ». Selon Aristote, la définition sert à exposer l'essence d'une substance à travers ses attributs particuliers. En définissant l'homme comme étant un animal rationnel et mortel, je forme un tout avec les attributs : animal/rationnel/mortel.

¹⁶⁴ ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Éditions Mercure de France, p.324.

Chaque attribut, pris individuellement, peut s'appliquer à d'autres substances. Je pourrais dire que le cheval est un animal mortel. En ajoutant « rationnel », seul l'homme est une espèce animale à la fois rationnelle et mortelle. Une définition est donc un groupe définitionnel d'attributs. Selon Eco, dans *De l'arbre au labyrinthe*, la première idée de dictionnaire serait l'arbre de Porphyre. Porphyre¹⁶⁵ adopte l'approche aristotélicienne en proposant un arbre, un schéma, qui permet de classer un sujet selon l'espèce et le genre. L'arbre de Porphyre est fondé sur la théorie des quatre prédicables qu'Aristote expose dans les *Topiques* tandis que Porphyre en propose cinq : « genres, espèce, différence, propre et accident. Les cinq prédicables établissent le mode de la définition pour chacune des dix catégories. »¹⁶⁶. Le genre et l'espèce entretiennent un lien important, et ce, à différents niveaux (ou nœuds) dans l'arbre. Le genre est ce qui est subordonné à l'espèce et l'espèce est ce qui est subordonné à un genre. Selon Eco, d'un point de vue logique, cet arbre fonctionne car il nous permet, par exemple, de distinguer l'homme du cheval, mais cette distinction est insuffisante. En effet, il existe plusieurs animaux mortels qui ne sont pas des chevaux.

Un peu plus tard dans l'histoire, Boèce¹⁶⁷ tenta de pallier ce manque : « Dans le *De divisione* (VI,7), Boèce suggérerait l'idée que des substances comme la perle, l'ébène et le lait et des accidents comme blanc et liquide pussent donner naissance à des arbres

¹⁶⁵ Porphyre (234-310) est un philosophe originaire de Tyr (Liban actuel) et élève de Plotin. Il fut un penseur important du néoplatonisme. C'est dans son œuvre, *Isagoge* (268) que Porphyre propose une introduction aux catégories aristotéliciennes. Il est aussi reconnu pour sa contribution au spiritualisme.

¹⁶⁶ ECO, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2010, p.23.

¹⁶⁷ Boèce (480-524) est un philosophe latin qui a contribué à la traduction et à la diffusion de la pensée grecque. Il s'était donné comme objectif de traduire les œuvres de Platon et d'Aristote. Il est l'auteur de la *Consolation de philosophie* (524), un dialogue philosophique de style prosaïque et stoïcien qu'il a écrit lors de sa captivité.

alternatifs. »¹⁶⁸. Par exemple, le genre « choses liquides », et dont les différences seraient « blanc/noir », produirait deux espèces « lait/encre ». En prenant comme différence « liquide/dur », nous serions en présence des deux espèces « lait/perle ». Cet exemple s'applique aux accidents mais Boèce applique le même principe à toutes les divisions de genre. Malgré cette amélioration, il n'en demeure pas moins qu'Eco considère qu'une :

...classification en forme de dictionnaire ne sert donc pas à *définir* un terme, mais permet seulement de l'utiliser de manière correcte et logique. (...) Il n'en reste pas moins évident que l'arbre des genres et des espèces, si nous suivons la logique interne, et quelle que soit la façon dont il est construit, éclates-en une multitude infinie d'accidents, en un réseau impossible à hiérarchiser de *qualia*. Le dictionnaire, obéissant à une force interne, finit nécessairement par se dissoudre en une galaxie potentiellement désordonnée et illimitée d'éléments de connaissance du monde.¹⁶⁹

Eco constate donc, que toute définition du dictionnaire finit toujours par aboutir à un certain moment dans la hiérarchie d'un arbre de Porphyre; ce classement organise l'encyclopédie. Il est logique d'affirmer que l'ébène fait partie de la famille des *ebenaceae* dont leur cœur du tronc (duramen) présente une couleur noire. Je pourrais aller plus loin dans ma définition en y ajoutant que ces arbres mesurent en moyenne 25 à 30 mètres et qu'on les trouve généralement dans les montagnes chaudes telles qu'en Inde. Je suis encore dans une définition du dictionnaire, mais, à un certain moment, j'atteins l'encyclopédie avec l'expression « noir comme l'ébène ». Tous les peuples utilisent-ils cette expression? En français, je n'ai pas besoin d'expliquer à mon interlocuteur ce que j'entends par : « ces

¹⁶⁸ ECO, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2010, p.31.

¹⁶⁹ *ibid.*, p.35.

cheveux d'ébène ». Culturellement parlant, cette métaphore fait partie de mon encyclopédie. Ce qui ne veut pas dire que ce soit évident partout et pour n'importe qui.

Cette constatation amène Eco à mettre en lumière le fait que le structuralisme ne peut résoudre la question du dictionnaire et de l'encyclopédie. En effet, l'étude de la structure d'une substance en forme de dictionnaire, mène inexorablement à l'encyclopédie. Certains philosophes structuralistes ont proposé certaines solutions à cette difficulté. Le structuralisme méthodologique compte, parmi ses auteurs, Lucien Goldmann¹⁷⁰ qui a proposé le structuralisme appelé génétique. Selon lui, la structure est un fait empirique qu'il est possible d'expliquer en établissant la liste de ses propriétés. La définition d'une structure n'est pas fixe car elle varie selon l'époque et le contexte historique dont elle fait partie. Eco oppose une critique envers Goldmann. Son idée a du potentiel mais il n'explique pas les outils sémantiques communs qui existent entre les diverses formes de structure tout au long de l'histoire. Les discours, philosophiques, mythiques ou politiques, doivent posséder des points communs entre eux pour qu'ils soient compris par les interlocuteurs. Ainsi, Eco laisse de côté cette approche pour l'avancement d'une théorie structuraliste. Il exclut aussi la notion d'« activité structuraliste » de Roland Barthes proposée en 1963. Un peu dans le même sens que Goldmann, Barthes voit, dans l'application d'une méthode structurale, un lien direct avec la culture propre à une époque. Cette idée implique que la production culturelle est fondée sur des théories qui lui sont contemporaines. Il s'agit ici d'affirmer que la poétique « gère » l'esthétique. Eco donne

¹⁷⁰ Lucien Goldmann (1913-1970) est un philosophe français d'origine roumaine. Ses travaux portent surtout sur la sociologie et la création littéraire. Il est reconnu, principalement, pour ses études sur la pensée du jeune Marx en tentant de dépasser la conception traditionnelle que l'on en fait. Il est l'auteur, entre autres, de *Marxisme et sciences humaines* (1970) et d'*Épistémologie et philosophie politique* (1978).

l'exemple d'un peintre qui décide de réaliser une toile « à la Piaget » après avoir assisté à l'une de ses conférences sur la perception des objets. Le problème est qu'il serait possible d'analyser une œuvre « pré-Piaget », comme une toile de Raphaël, avec cette approche. Ce serait alors prendre une explication théorique pour en faire un modèle opératoire pratique : « mais reconnaître de telles affinités *c'est l'affaire de l'histoire de la culture et de la phénoménologie des formes*, non de la définition épistémologique structurale. »¹⁷¹. Pour le dire autrement, le dictionnaire doit reposer sur l'espace plus englobant de l'encyclopédie.

Eco se questionne : le modèle structural peut-il être un modèle opératoire ? L'auteur va se pencher sur cette interrogation en analysant certaines idées de Lévi-Strauss. Dans sa leçon inaugurale du Collège de France en 1960, Lévi-Strauss affirme qu'il ne faut pas construire un modèle fondé sur une expérience isolée et, ensuite, tenter de l'appliquer à toutes les expériences. Ce n'est pas à nous d'« inventer » un modèle, ce dernier nous est donné par l'histoire. Il prend l'exemple d'un anthropologue qui étudie l'utilisation de la hache de pierre. Il ne pourrait comprendre ce qu'elle représentait (signifiait) pour l'homme sans la placer dans une perspective globale. Il doit prendre en compte la relation de la hache avec les autres objets de l'époque. Si elle a continué à servir à d'autres époques, l'anthropologue doit saisir les transformations historiques de la période X à la période Y. Ainsi, il pourra répondre à la question suivante : comment un modèle s'est transposé d'un système à un autre ? Mais la réponse à cette question peut-elle être suffisante ? Qui dit qu'il n'existe pas un système encore plus profond ? Avons-nous vraiment atteint le cœur d'un modèle opératoire universel ? Lévi-Strauss croit que oui car il accorde une grande

¹⁷¹ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Éditions Mercure de France, pp.327-328.

confiance à l'esprit humain. C'est ce dernier qui a construit ces modèles structuraux afin d'améliorer son bien-être et son efficacité.

Même si l'homme n'en a pas conscience, des lois constantes régissent son esprit. Il en va de même pour le langage. Sauf s'il en étudie les codes et la structure, il construit son langage inconsciemment. Cette construction est en fait une activité structurale. Tout ce qui sert à l'homme serait du domaine de la « pensée structurale » qui est plutôt rationnelle et stable. Il oppose celle-ci à la « pensée sérielle » qui elle, est ouverte et malléable. Cette pensée concerne les productions artistiques. Pour créer, il faut sortir des conventions donc, sortir des structures générales. Lévi-Strauss ne dit pas que la pensée sérielle est totalement négative mais la pensée structurale lui semble supérieure parce qu'elle est plus objective. La pensée sérielle est pour lui idéaliste, car elle implique une totale liberté de l'esprit. Selon Eco, l'approche de Lévi-Strauss minimise l'aspect « affectif » de la signification. Si la structure du langage est construite par la rationalité, le sens que l'on donne aux messages est empreint d'une variété de facteurs « affectifs ». La connotation dépend d'une époque, d'une culture, d'une idéologie et de circonstances qui sont variables. La forme de la communication peut être récurrente et même quasi-universelle, mais la signification de son contenu ne peut faire l'objet d'une théorie intemporelle et absolue.

De là le titre de son ouvrage : *La structure absente*. En effet, Eco se refuse à proposer une structure commune à tous les moyens de communication. Ce qu'il prétend possible, c'est d'admettre que les phénomènes de communication utilisent des structures qui permettent de reconnaître des codes : « en tant que phénomènes intersubjectifs basés

sur la vie sociale et sur l'histoire. »¹⁷². Un message est a priori vide de sens, car il peut être interprété différemment selon le contexte d'énonciation et selon l'individu qui le reçoit. Cela implique que les modèles structuraux sont aléatoires et que les codes sont arbitraires. « La signification, faisant partie du processus de sémiotique illimitée, ne peut donc être fixée par un modèle structural unique car la « connaissance est nourrie et transformée par la pratique. »¹⁷³.

Eco prétend que le structuralisme et la sémiotique ne sont pas nécessairement liés. En effet, Peirce et Morris sont des sémioticiens sans être des structuralistes de même que certains linguistes structuralistes n'ont pas porté d'intérêt pour la sémiotique. Au 20^{ième} siècle, le structuralisme a nettement contribué au développement des études sur le signe en proposant une méthodologie que l'on a voulu appliquer à tous les types de signe. Dans ce cadre, historiquement il est clair que Saussure a joué un rôle clé. On sait qu'il fait la distinction entre la langue (ensemble des règles du langage/abstrait) et la parole (acte de faire usage du langage/concret). Cependant le langage, en tant que système abstrait, est perçu par Saussure comme étant une structure dont les relations entre ses éléments peuvent être décrites. Cette structure est fondée sur un code qui est socialement admis. Mais ce système de codes est-il fermé ou ouvert? Si l'un des éléments change, cela affecterait toutes les parties du tout. Nous serions donc en présence d'un système ouvert fondé sur des relations diachroniques. Dans le cas contraire, une structure fermée fonctionnerait sur la base de relations synchroniques donc, qui ne subissent aucune évolution. Saussure semble opter pour un système synchronique quoique les changements sont toujours possibles.

¹⁷² *ibid.*, p.388.

¹⁷³ *ibid.*, p.404.

Selon lui, il est assez difficile de modifier des éléments du langage car le sujet parlant est soumis à un code imposé.

La liberté du locuteur réside dans le choix de mots ou d'expressions déjà établis dans un répertoire de symboles. Il s'agit de l'axe paradigmatique du code soit l'axe de sélection. Ensuite, le locuteur effectue des liens entre les symboles choisis. Ici, il s'agit de l'axe syntagmatique du code, l'axe de la combinaison : « Combiner, c'est articuler les éléments du paradigme de façon à produire un syntagme. »¹⁷⁴. Lévi-Strauss, se basant sur la notion saussurienne de structure, prétend que le code culturel sur lequel est constitué la structure du langage et auquel se réfère le locuteur doit répondre à deux conditions. La première implique que la structure est en fait un système qui possède une cohésion interne. La seconde condition est que si l'on compare différents phénomènes du langage, il est possible de les lier au même système de relations. Ceci permet l'apparition de la structure. Eco donne l'exemple du corps humain. Afin de qualifier un corps comme étant celui d'un humain, un système de référence est requis, qui en fournit les caractéristiques. Ce système sera simplifié (caractéristiques fondamentales) dans le but de pouvoir étudier l'ensemble des corps humains. Il peut s'agir d'un ensemble comprenant le squelette, le système nerveux ou cellulaire que l'on étudie en biologie, etc. Pour que ces modèles puissent être utilisés, ils doivent répondre à un code commun. Les maquettes présentées dans un cours de biologie ne sont pas des reproductions concrètes d'un corps en particulier mais elles représentent les caractéristiques universelles du corps humain. Il en va de même pour la structure du langage qui est abstraite mais prend une forme concrète grâce à la parole. Eco parle ici d'un structuralisme ontologique qui va s'opposer éventuellement au structuralisme

¹⁷⁴ ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, p.104.

méthodologique. Ce dernier, au lieu de partir d'une structure du langage pour expliquer les phénomènes linguistiques va, au contraire, recueillir des données externes par l'observation et proposer ensuite une définition de structure.

Eco poursuit son analyse en abordant la structure du signe telle que présentée par Hjelmslev. Selon Eco, la théorie de Hjelmslev est la plus « rigoureuse ». Hjelmslev propose la notion de « fonction sémiotique ». Selon lui, lors d'un processus sémiotique, il existe un élément d'expression (signifiant) qui véhicule un élément de contenu (le signifié). Ces deux entités sont indépendantes car le signe n'est pas pour Hjelmslev une chose qui en remplace une autre. Le signe « est une *fonction* posée par la relation réciproque entre deux *fonctifs*, expression et contenu. Le fait que je puisse à l'occasion utiliser le son /x/ pour désigner la lune ne fait pas du son /x/ le signe de la lune. »¹⁷⁵. Ainsi, penser sans parler et parler sans penser ne peuvent être considérés comme des contenus linguistiques, des expressions ou des signes. Seul le travail simultané du contenu et de l'expression produit des systèmes de langage structurés. La pensée, Hjelmslev la nomme le « continuum » du contenu, ce que Saussure appelait la « substance ». Ce serait une « masse amorphe » que chaque langue structure différemment relativement à leur culture. Si l'on analyse, par exemple, le paradigme désignant les couleurs dans diverses langues, il est possible d'en dégager le continuum amorphe du spectre lumineux. Ce qui différencie une langue d'une autre, c'est la manière dont elle découpe, d'un point de vue lexical, le continuum. Hjelmslev ajoute que ce découpage concerne aussi l'aspect morphématique du langage. En français, nous avons le féminin et le masculin tandis que l'allemand ajoute un troisième genre : le neutre. Bref, le continuum du contenu serait « universel » mais sa façon de le

¹⁷⁵ *ibid.*, p.121.

découper (lexical, morphématique) varie d'une langue à l'autre. Il en va de même pour le continuum de l'expression qui présente des formes phonétiques différentes.

Selon Eco, ce qui est nouveau avec Hjelmslev, c'est l'analyse qu'il fait des unités de contenu en composants sémantiques. Il tente de démontrer qu'il est possible de dresser un inventaire des contenus quoique le contenu des mots d'une langue naturelle soit ouvert. Il croit que l'on pourrait regrouper en catégories bon nombre de contenus qui paraissent illimités au départ : « La conclusion de tout ceci est que Hjelmslev affirme la nécessité de trouver des inventaires finis, mais ne réussit pas à trouver les garanties d'une telle finitude. »¹⁷⁶. Toutefois, Eco prétend que Hjelmslev, a enclenché le débat sur l'analyse du signifié en composants sémantiques ce qui remettait en cause le modèle binaire proposé par les structuralistes. Ainsi, c'est à partir de ce moment que les théories sémantiques du dictionnaire et de l'encyclopédie se sont éloignées d'une approche structuraliste. Ces deux théories ont pour but d'expliquer en quoi consiste « la forme de notre conscience sémiotique »¹⁷⁷ Voici un tableau comparatif entre le dictionnaire et l'encyclopédie qui résume l'analyse que fait Eco entre les deux notions dans *Le signe*. Le but est de montrer les différentes approches et les critiques apportées par Eco :

¹⁷⁶ *ibid.*, p.135.

¹⁷⁷ *ibid.*, p.144.

Les différentes approches du dictionnaire et de l'encyclopédie : critiques d'Eco

Dictionnaire	Encyclopédie
<p>Description en termes <u>linguistiques</u>. <u>Vision des penseurs</u> : Katz : devrait expliquer les phénomènes suivants :</p> <p>Synonymie/ ressemblance + différences sémantiques/antonymie/hyponymie/hyponymie/ régularité + anomalie sémantique/ambiguïté sémantique/redondance/vérité analytique/relation de contradiction/vérité synthétique/incompatibilité/question oiseuse/présupposition.</p> <p><i>Réponse d'Eco</i> = difficile à réaliser : ce dictionnaire devrait avoir un nombre fini de traits sémantiques primitifs soit en identifiant les universaux sémantiques ou en créant un système de postulats de signification (Carnap).</p> <p><i>Réponse de Russell</i> = solution : universaux indéfinissables deviendraient des mots-objets (illimités).</p>	<p>Description qui prend en compte notre <u>connaissance du monde + connaissances linguistiques</u>.</p> <p>Pas de différence entre les deux types de connaissance. Les 2 = connaissances culturelles. Encyclopédie = postulat sémiotique / hypothèse épistémologique</p> <p><u>Vision des penseurs</u> : Eco : propose (<i>Traité</i>, 1975), modèle d'analyse componentielle de type encyclopédique : sélections contextuelles + circonstancielles. Prendre en compte les <i>frames</i> (Intelligence Artificielle). Prendre en compte la notion d'interprétant telle que proposée par Peirce car elle considère le perpétuel progrès des connaissances (sémiosis illimitée) Putnam : Description d'un signifié implique la distinction entre : ses traits sémantiques/trait syntaxiques/stéréotypes/extension. Petöfi + Neubauer : définir un terme selon deux types de connaissance : commune et scientifique.</p>

Cette analyse des notions de dictionnaire et d'encyclopédie s'avère primordiale pour comprendre, éventuellement, dans le chapitre qui suivra, la théorie herméneutique d'Eco. Le structuralisme peut servir à la sémiotique dans le sens qu'elle permet de fonder les assises d'une future herméneutique. En effet, nous verrons qu'Eco croit qu'une bonne interprétation se fonde sur une analyse de type dictionnaire (structurale) qui aboutit à une analyse de type encyclopédie (herméneutique). C'est donc passer de l'arbre au labyrinthe. Dans *Lector in fabula*, Eco se positionne : il est un théoricien de la seconde génération : un penseur qui accorde une importance notoire à l'encyclopédie sans

minimiser le rôle du dictionnaire. Eco affirme, dans l'introduction de *Lector in fabula*, que lorsqu'il a rédigé *l'Œuvre ouverte*, son souhait était de comprendre de quelle manière une œuvre d'art pouvait faire l'objet d'une liberté interprétative tout en présentant des caractéristiques structurales qui permettent d'encadrer cette même liberté. L'auteur a réalisé, plus tard, qu'il s'adonnait à de la pragmatique du texte ou à de l'esthétique de la réception. Bien qu'intéressantes, les constatations faites dans *Opera aperta* n'étaient pas assez complètes, selon lui, pour l'analyse d'une stratégie textuelle. Au début des années 60, la sémiotique structuraliste prétendait qu'un texte ne devait laisser aucune place au lecteur afin de saisir le discours dans toute son objectivité. Cependant, inspiré par les travaux de Peirce, Eco croit qu'il ne faut pas négliger le rôle du lecteur car il participe directement à la sémiosis illimitée. D'où le sous-titre de *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Ainsi, Eco s'intéresse ici particulièrement à l'interprétation des textes narratifs.

Eco désire utiliser certains principes de base de la sémiotique structuraliste afin de débiter sur des assises solides. Il désirait, avant tout, stimuler la réflexion sur la notion d'ouverture, et ce, sur différentes formes de communications (œuvre d'art, musique, poésie, image...). Cependant, il n'a pas proposé de règles ou de procédures d'analyse interprétative. C'est pour cette raison qu'il a décidé de se consacrer à un ouvrage concernant la coopération interprétative dans les textes verbaux, plus particulièrement narratifs, qu'il présente dans *Lector in fabula*, et que nous analyserons en détail au chapitre suivant.

Bref, pour saisir la position d'Eco sur l'encyclopédie, il faut placer sa pensée au cœur de la théorie peircienne : « L'encyclopédie est dominée par le principe peircien de l'*interprétation*, donc de la *sémiosis illimitée*. Toute expression du système sémiotique-objet est interprétable par d'autres expressions, qui le sont elles-mêmes par d'autres encore... »¹⁷⁸. Il existe donc un mouvement interne au sein de la sémiotique qui enclenche le processus interprétatif des éléments structuraux jusqu'aux éléments culturels. Au même moment, un mouvement externe de la *sémiosis* permet de mettre en relation un système sémiotique X avec un système sémiotique Y etc.... L'encyclopédie progresse de façon illimitée, l'encyclopédie est *sémiosique* et « élastique ». Une encyclopédie n'est donc jamais définitive. Dans *De l'arbre au labyrinthe*, Eco affirme qu'il existe différents degrés d'encyclopédie : spécialisée, moyenne et maximale. Ainsi, dans toute culture il y a des éléments ignorés, passés sous silence, oubliés. Ces éléments, peuvent venir maximiser l'encyclopédie s'ils refont surface. Nous pourrions donner l'exemple de la Chine. Mao Tsé-toung, a transformé la Chine pendant la Révolution culturelle qui débuta en 1966. Fière de ses principes marxistes, la Chine communiste voulait libérer la classe ouvrière des abus capitalistes. Selon l'histoire officielle chinoise, ce fut une époque florissante au niveau des valeurs sociales. Cependant, nul ne peut nier les massacres de masse à l'endroit des « impérialistes » ou « propriétaires » tels que celui de Daoxian qui a fait 4519 morts. Nous pouvons aussi mentionner les manifestations de la place de Tian'anmen en 1989 qui ont fait de nombreuses victimes. La Chine peut nier ces événements, les exclure de son encyclopédie, il n'en demeure pas moins qu'ils ont bel et bien existé. Nous sommes en présence d'une encyclopédie qui n'est pas maximale mais qui pourrait le devenir un jour

¹⁷⁸ *ibid.*, p.83.

si la culture chinoise reconnaît ses événements. Le meilleur exemple, cette fois occidental, est le Moyen-Âge qui a tenté de classer aux oubliettes l'héritage gréco-latin aux profits de la pensée chrétienne. L'âge des ténèbres, des ténèbres de la raison, est une période qui a tenté de spécialiser l'encyclopédie des peuples occidentaux. La Renaissance a permis de mettre au jour l'« oubli », de maximiser l'encyclopédie. Ainsi, ne nions pas le dictionnaire mais donnons une grande place à l'encyclopédie car si le structuralisme est bien commode, il ne peut rendre compte des nombreux chemins sinueux et particuliers de l'encyclopédie. C'est à la sémiotique de remplir ce rôle et, de façon exponentielle, à l'herméneutique qui permet d'avancer plus loin dans le labyrinthe.

4- La question du signifié

La notion d'encyclopédie et de dictionnaire renvoie à celle de signifié car si l'encyclopédie est illimitée et flexible, le signifié l'est tout autant. Lorsque que j'interprète, je « renvoie » à des éléments culturels, à l'encyclopédie, mais aussi à des éléments sémantiques qui composent le dictionnaire. Avant de proposer ses théories sur le signifié, Eco présente un survol historique quant à l'utilisation du terme « signifié ». Dans *Sémiotique et philosophie du langage*, Eco débute le chapitre sur le signifié en énumérant les termes qui ont été considérés comme équivalents à « signifié » dans la tradition sémiotique, linguistique et philosophique : « Sens, contenu, signifié, *significatio*, *significato*, *signified*, *meaning*, *Bedeutung*, dénotation, connotation, intension, référence, *sense*, *Sinn*, *denotatum*, *significatum*...¹⁷⁹ »¹⁸⁰. Avant d'aller plus loin, l'auteur désire

¹⁷⁹ *ibid.*, p.63.

¹⁸⁰ ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p. 16.

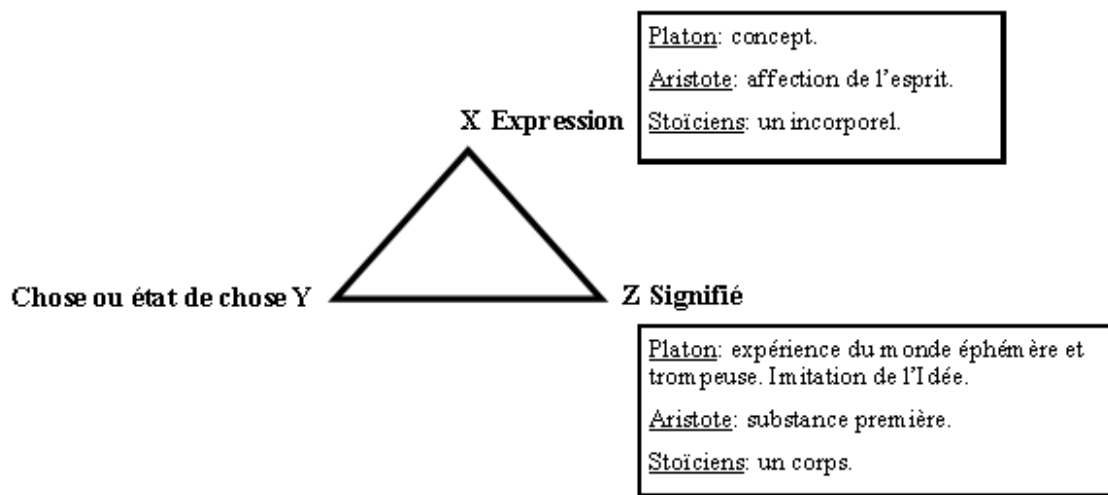
aborder la notion de renvoi avant de clarifier si, oui ou non, ces termes peuvent être considérés comme homogènes. D'un point de vue générique, le signe est une expression concrète (*aliquid*) produite par l'homme, une entité qui est reconnue comme pouvant faire fonction d'expression de quelque chose d'autre, ou bien, il peut aussi s'agir d'une classe d'expressions possibles. Eco constate, que dans l'ensemble des théories sur le signe, il est difficile d'établir clairement quel est ce quelque chose d'autre auquel renvoie l'*aliquid*. Eco prend l'exemple suivant : « La reine est une femme. ». Devant cette expression, le destinataire doit décider si elle renvoie à :

- 1) **Un individu qui existe concrètement : la reine Elizabeth II?** (Personne de sexe féminin qui existe dans le monde réel.)
- 2) **Un personnage fictif : la reine dans *Alice aux pays des merveilles* ?** (Personne de sexe féminin qui existe dans un monde imaginé par Lewis Carroll.)
- 3) **Aux attributs sexuels de l'individu qui occupe un poste constitutionnel?**
- 4) **La reine sur les cartes à jouer?**
- 5) **Une opinion indirecte sur la loi salique?**
- 6) **Un code secret pour faire exécuter une action dans un groupe de *commandos*?**

Le renvoi, est dans ce cas-ci, lié à quelque chose d'absent. Cette absence implique une déduction de la part du destinataire parmi un éventail de choix : est-ce une personne, une croyance, un concept, ou un état de chose? Bref, analyser la notion de signifié nécessite que l'on prenne en compte la notion d'absence. Qui dit « absence » dit mondes possibles, donc, interprétations possibles. Interpréter le signifié de l'expression: « La reine est une femme » implique la coopération du destinataire. Il doit tout d'abord sélectionner la langue de référence. Dans quelle langue les signifiés lexicaux « reine » et « femme » sont-ils originaires? Les possibilités d'interprétation peuvent varier selon la langue. Ainsi, si l'expression est en français, quelles possibilités d'interprétation cette langue m'offre?

Eco présente les théories anciennes sur le signifié qui ont fondé, en quelque sorte, les assises du futur triangle sémiotique. Quoique Platon et Aristote les ont abordés, ce sont les stoïciens qui ont classifié ces trois éléments qui ont été réutilisés et reformulés depuis par plusieurs théoriciens : *seimainon* (signifiant), *semainomenon* (signifié) et *tynchanon* (réfèrent).

Le modèle triadique des stoïciens



Pour Platon et Aristote, les mots à eux seuls ne peuvent constituer une référence. Pour référer à un état du monde, les mots doivent être mis en contexte au sein d'une expression. Comme par exemple, le mot « chat » ne renvoie pas à un état du monde mais à un simple mot. Si je dis, en le pointant du doigt et sur un ton exclamatif, « il y a un chat sur le toit », cette expression renvoie à un état du monde concret et précis. L'énoncé « chat » est combiné à des systèmes sémiotiques différents : paralinguistique (expression de la voix) et kinésique (pointer du doigt) : « Quand, dans un processus de communication, un émetteur transmet à un destinataire l'expression (Il y a un y sur le toit), le destinataire doit comprendre que l'on affirme que dans le monde de référence, sur le toit, il y a un z qui

possède ces propriétés *a, b, c*, que la langue *L* a postulées comme caractérisant cet *x* associé à toutes les occurrences de *y*. »¹⁸¹.

De plus, Eco ajoute qu'il existe deux types de signifié : conventionnel et situationnel. Il s'inspire que quelques suggestions de Grice pour élaborer sa théorie. Eco entend, par signifié conventionnel, ce que l'expression *X* veut dire conventionnellement. C'est-à-dire, l'interprétation que l'on fait généralement d'une expression dans une culture donnée. En ce qui concerne le signifié situationnel, il s'agit de ce que veut dire réellement la personne *Y* en communiquant l'expression *X*.

1. Émetteur **E** produit l'énoncé *y* : « L'avant-centre du PSG a donné une belle leçon à l'arrière de l'OM » pour le destinataire **D**
2. *y* est l'occurrence concrète d'une classe **Y** d'énoncés types : « L'avant-centre du PSG a mis le ballon au but d'une façon si magistrale qu'il a humilié l'arrière adverse. » Donner une leçon, peut avoir différentes significations selon le contexte. Ici, on sait qu'il ne s'agit pas de punir quelqu'un mais de dominer l'adversaire lors d'une compétition sportive. Pourquoi le sait-on? Grâce au co-texte. Le co-texte est le contexte dans lequel l'expression a été émise.
3. **E** et **D** concordent sur la langue **L**
4. **E** produit *y* dans la situation **SI** pour **D**
5. L'acte, l'activité d'énonciation = *e*
6. Conventionnellement, dans **L** un signifié *x* est associé à *y*
7. **D** attribue à *y* une série de signifiés situationnels sur la base des intentions présumés de **E**.

Si nous considérons **E** comme honnête (cherche à dire le vrai), nous pouvons affirmer que le contexte est bien celui d'un match de football car nous identifions deux termes spécifiques : « avant-centre et arrière. » De plus, l'expression mentionne les deux équipes. Ces éléments précis, ce co-texte, permet de fonder notre interprétation sur quelque chose de déterminée. En effet, il n'y a pas de multiples significations possibles pour ces termes. Dans le cas d'un signifié conventionnel, **D** comprend ce que **E** veut dire. Eco

¹⁸¹ *ibid.*, p.67.

avance le fait qu'il est envisageable que, même si **E** est honnête, il entendait peut-être dire autre chose. Voici quelques exemples :

- a) **E est ironique** : l'avant-centre n'a pas donné une belle leçon
- b) **E veut faire comprendre** à **D** qu'il ne connaît rien au football : l'avant-centre a très mal joué
- c) **E change de conversation** pour éviter un sujet sensible : **D** avait demandé à **E** si madame M et lui avait eu une liaison.
- d) **E est un grand fan du PSG** : il « exagère » un peu la performance du joueur
- e) **E exprime un message codé** : **D** comprend que la livraison de cocaïne arrive demain.

Cet exemple permet à Eco d'approfondir sa réflexion sur la notion de référence. L'expression *y* de **E** renvoie à un état du monde : **S1**. Toutes autres alternatives, a/b/c/d/e, que choisirait **D** devient une nouvelle expression (*y1*) qui possède une autre référence que *y*. Ainsi, dans ce cas-ci, l'interprétation de **D** ne se limite pas au signifié conventionnel. Il doit comparer ce dernier à d'autres situations d'énonciation : la manière dont **E** s'exprime, sa personnalité, des ententes tacites... Eco se demande s'il serait possible d'envisager que : « ...la compréhension du signifié *situationnel* n'a rien à voir avec le problème du signifié – qui relève de la sémantique – mais avec le problème de la pragmatique. »¹⁸². En ce sens, deux options sont possibles :

- 1) **Sémantique** : concernerait seulement les signifiés conventionnels de **L** (une langue *x*). Cela implique que c'est le signifié lexical, littéral, de l'énoncé qui est interprété. Les signifiés conventionnels sont une fonction du signe lexical. Dans cette perspective, il faudrait mettre de côté les signifiés situationnels et indirects que l'on pourrait inférer de l'énoncé. Nous serions donc en présence d'une sémantique du dictionnaire qui ne concerne que les signifiés prévisibles dans **L**. Tout autre signifié qui provient de l'ensemble des connaissances de monde de **E** et de **D** sont exclus. Pourquoi? Aucune théorie ne peut les prévoir et les déterminer car ils sont propres à l'encyclopédie personnel de chacun.

¹⁸² *ibid.*, p.74.

- 2) **Pragmatique** : concernerait les signifiés complexes, extralinguistiques, d'un énoncé. Ceux-ci ne peuvent être codifiés ni représentés. Searle donne l'exemple suivant : si je commande un hamburger-moutarde, quelle garantie littérale, entre moi et le serveur, me permet de croire que je ne recevrai pas un hamburger d'un kilomètre enveloppé dans un cube de glace que je devrais casser avec un marteau? Il existe des assomptions de fond. L, uniquement littérale, ne peut prévoir tous les contextes possibles ou les « demandes » non verbales. Je ne suis pas obligé d'expliquer littéralement au serveur la longueur, la forme et la température désirée de mon hamburger.

Eco affirme qu'on ne peut exiger de choisir entre une sémantique du signifié ou une pragmatique du signifié. Selon lui : « Une théorie du signifié dépasse cette contradiction si elle réussit à formuler un modèle capable d'intégrer, tout ou partie, sémantique et pragmatique. Mais cela présuppose que l'on entende L non comme un *dictionnaire* succinct mais comme un système complexe de compétences encyclopédiques. »¹⁸³. Eco désire montrer que le processus de communication ne peut se limiter au simple dictionnaire car la réalité nous démontre que ce processus est beaucoup plus complexe. La notion d'encyclopédie est incontournable. D, après avoir identifié L, peut faire une première interprétation sur la base du dictionnaire propre à L. Mais pour comprendre l'ensemble du message de E, il doit saisir, le plus possible, en quoi consiste son encyclopédie : connaissances du monde, ton employé, historique de vie...Ainsi, la coopération communicationnelle entre E et D se fait tout d'abord au niveau du dictionnaire de L mais, pour être pleinement efficace, elle doit prendre en compte l'encyclopédie des deux protagonistes. Comment, dans le processus de coopération, les individus sont-ils en mesure

¹⁸³ *ibid.*, p.75.

d'accéder à la dimension encyclopédique? Eco postule que l'encyclopédie de chacun « enregistre » des scénarios en tant que comportements ou schémas d'action préétablis. Dans l'exemple du hamburger, la dimension, la forme et la température du met sont socialement codés. C'est pourquoi le serveur et le client se comprennent avec un énoncé bref, sans explications longues et détaillées. Ils possèdent tous deux un scénario préétabli dans leur encyclopédie : « C'est pourquoi une sémiotique du signifié doit (a) théoriser les possibilités de ces phénomènes non prévisibles, et (b) constituer les possibilités d'une représentation encyclopédique conventionnelle qui en rend compte. »¹⁸⁴.

Selon Eco, le signifié est donc distinct du référent, car au sein d'une même culture, un champ sémantique peut complètement se décomposer et se reconstruire en un nouveau. Dans *La structure absente*, Eco en donne un bon exemple. Dans le cas des couleurs, le code est solide. Il serait difficile d'envisager, que du jour au lendemain, une culture décide que le bleu remplace désormais le vert. Mais il existe des codes ou des systèmes de codes beaucoup plus souples. Pour illustrer ses propos, Eco prend l'exemple du cyclamate, un produit chimique qui remplaçait le sucre dans les produits diététiques américains vers la fin des années 60. Pour la culture américaine, l'axe sémantique était alors le suivant : le sucre fait grossir ce qui augmente le risque d'infarctus et donc, la mort. Cependant, le cyclamate permet de maigrir et, par le fait même, de diminuer le risque d'infarctus, donc la vie. Mais en 1969, une étude scientifique affirme que le cyclamate provoque le cancer. Rapidement, les fabricants d'aliments apposaient une mention « avec sucre » sur leur emballage. Cela peut sembler contradictoire mais cette logique respectait le nouvel axe sémantique : Le cyclamate provoque assurément le cancer donc inévitablement la mort. Le

¹⁸⁴ ECO, Umberto, *La Production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, pp. 54-55.

sucré augmente le taux de gras et le risque d'infarctus mais rend possible la vie. Nous synthétisons ici les schémas d'Eco¹⁸⁵. Le A et la B représentent les sous-codes connotatifs. Les unités de l'axe 1 sont les signifiants et les unités de l'axe 2 en sont les signifiés. Ainsi, les unités de l'axe 2 deviennent à leur tour des signifiants et les unités de l'axe 3 en sont les signifiés et ainsi de suite. Selon Eco : « Nous avons là l'exemple d'un message qui restructure un code et qui, par contre coup, restructure les systèmes que ce code appariait. ».¹⁸⁶

Axes sémantiques pré cyclamate			Axes sémantiques post cyclamate		
-A		+B	+A		-B
1. Sucre	vs	Cyclamate	Sucre	vs	Cyclamate
↓		↓	↓		↓
2. Gras	vs	Maigre	Gras	vs	Cancer
↓		↓	↓		↓
3. Possibilité	vs	Pas infarctus	Possibilité	vs	Cancer certain
Infarctus		↓	Infarctus		↓
↓			↓		
4. Mort	vs	Vie	Possibilité vie	vs	Mort certaine

Il est donc possible de croire qu'un message est en mesure de restructurer un code qui, lui-même, restructure le système de ce code. Ce fait implique que le signifié n'est pas « fixé » au référent et que le signifié peut être nommé « unité culturelle ». En effet, la chaîne des interprétants d'une culture détermine l'unité culturelle donc, le signifié : « À ce stade on peut mieux définir la dénotation comme la modalité élémentaire d'une

¹⁸⁵ ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Éditions Mercure de France, 1972, pp.81-82.

¹⁸⁶ *ibid.*, pp. 82-83.

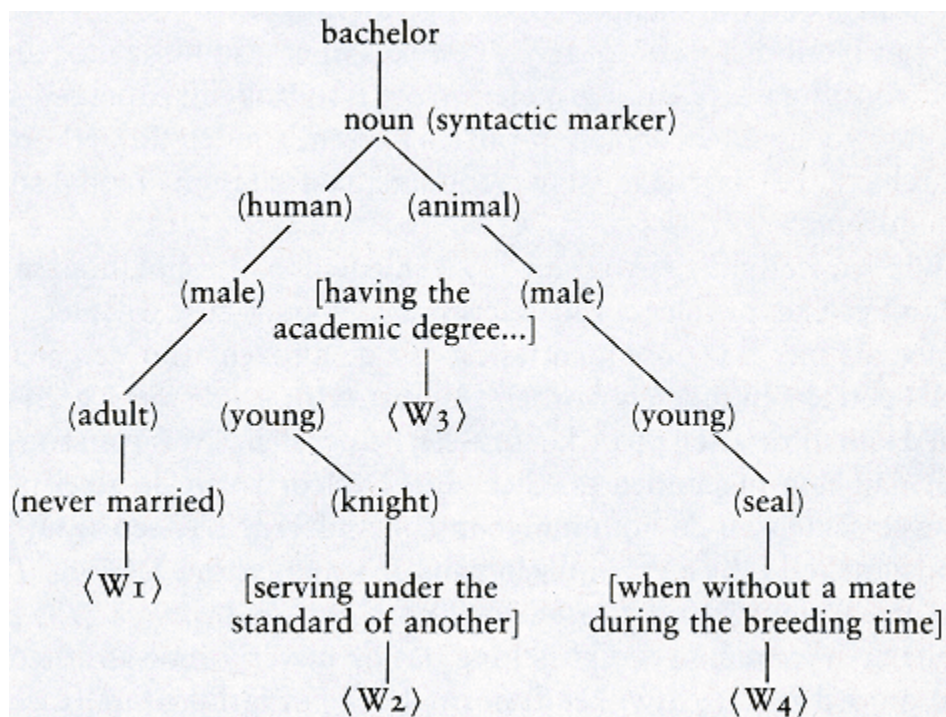
signification détachée du référent et liée à l'existence des champs sémantiques »¹⁸⁷. Ayant abordé la notion de dénotation, l'auteur poursuit avec une analyse de la notion de connotation. Il débute par la présentation d'une liste, non exhaustive, des différents types de connotation. Son but est de démontrer de quelle manière le signifiant et le signifié dénotés, renvoient à d'autres unités culturelles :

- *La connotation comme signifié définitionnel* : Patrimoine culturel du destinataire qui comporte deux types de définition : naïve et scientifique. Un lexème connote les propriétés des unités culturelles de l'une ou l'autre définition.
- *Connotation des unités sémantiques qui composent le signifié* : Dans la langue française, le mot « lune » connote aussi le « féminin » qui est une unité qui compose le mot « lune ».
- *Définition « idéologique »* : Définition partielle qui exclut des éléments au profit d'un élément suggestif. Exemple, dire que « Napoléon est le vainqueur de Marengo. » n'a pas la même connotation que « Napoléon est le vaincu de Waterloo. ».
- *Connotation émotionnelle* : Dépend de la série d'interprétants qui précède un terme. « Chambre à gaz » est souvent, dans la culture occidentale, associée aux crimes nazis. Dans ce cas précis, la connotation est liée à un sentiment d'horreur.
- *Connotations par hyponymie, hyperonymie, antonymie* : Dans des cas particuliers. Le mot « tulipe » peut connoter une classe de fleur (hyponymie), « fleur » peut connoter une sous-espèce « tulipe » (hyperonymie) ou « femme » peut connoter « mari » (antonymie).
- *Connotations par traduction en un autre système sémiotique* : L'image mentale que connote un objet. Si j'entends le mot « tulipe », je connote le terme sur la base d'images que je connais déjà.
- *Connotations par artifice rhétorique* : Rapport connotatif entre substituant et substitué. Comme dans le cas d'une métaphore qui surprend un lecteur par une utilisation inattendue et nouvelle d'un code.
- *Connotations rhétorico-stylistiques* : Certains messages peuvent connoter un courant stylistique ou une idéologie précise.
- *Connotations axiologiques globales* : La valeur que peut prendre une chaîne de connotations. La chaîne cyclamate = maigre = pas d'infarctus = vie, possède une valeur positive tandis que la chaîne cyclamate = cancer = mort, possède une valeur négative.

¹⁸⁷ *ibid.*, p.86.

Cette liste de connotations va permettre à Eco d'analyser la description qu'ont fait qu'Katz et Fodor (1963) de la structure d'une théorie sémantique. Pour ce faire, les deux auteurs ont utilisé l'exemple du lexème « *bachelor* ». Eco présente, tout d'abord, le diagramme que ceux-ci ont proposé mais en renommant ce dernier « arbre KF » :

L'arbre de Katz et Fodor (KF)



Source : http://www.dbnl.org/tekst/guep001besc01_01/guep001besc01_01_0027.php

Les mots entre parenthèse représentent les *catégories sémantiques*, ceux entre crochet sont les *différenciateurs* et les restrictions sélectives sont entre antilambda. Il faut noter, que les circonstances dans lesquelles une phrase est prononcée, sont indépendantes de l'interprétation des composantes sémantiques (*settings*) : « Ces auteurs indiquent en effet diverses interprétations possibles mais leur théorie sémantique se refuse à établir

quand comment et pourquoi la phrase est employée dans un sens ou dans un autre. »¹⁸⁸. Pour produire un sens, le destinataire fait un choix binaire entre les diverses ramifications qui composent le lexème. En considérant que le signifié d'un lexème réside dans la combinaison de ses dénnotations et de ses connotations, il est possible d'admettre que le destinataire doit décider, si oui ou non, telle composante du lexème sera constituante du sens. Eco croit que si l'on désire établir les conditions d'un tel choix, la théorie des *settings* doit être accompagnée d'une théorie grammaticale de la phrase. Le problème, avec la théorie de Katz et Fodor, c'est que toutes les connotations possibles du lexème ne sont pas explorées car on s'arrête aux différenciateurs. Ainsi, il n'est plus envisageable d'interpréter les différenciateurs et les catégories sémantiques car ils sont eux-mêmes des signes dont l'utilité est d'interpréter le signe initial. Eco ajoute que l'arbre KF ne considère les codes que dans leur définition du dictionnaire. Il ne prend pas en compte les codes particuliers qui existent au sein d'une même communauté. Bref, cet arbre n'explore pas tous les types de connotations classifiées précédemment par Eco. Le mot « *bachelor* » pourrait aussi avoir une connotation basée sur une définition idéologique telle que « jeune libertin ayant une garçonnière » ou connoter une antonymie par contraste avec « mariage ».

Eco poursuit avec l'analyse de certains autres modèles tels que le modèle Quillian qui prend en compte beaucoup plus de connotations que celui proposé par Katz et Fodor. Mais au bout du compte, le résultat est le même : il n'est pas possible de prendre en compte toutes les ramifications possibles d'un lexème. Il nous faudrait réaliser un diagramme extrêmement long et, encore là, des éléments manqueraient car les circonstances dans lesquelles un message est produit, déterminent le choix des codes et des sous-codes. Ainsi,

¹⁸⁸ *ibid.*, p.101.

la sémiotique ne pourrait, pas plus que les modèles existants, produire cette tâche impossible. Par contre, ce qu'elle peut faire, c'est d'« établir qu'on ne peut tracer des champs et des axes sémantiques et décrire des codes en cours de fonctionnement *qu'à l'occasion de l'étude des conditions de communication d'un message donné*. Cela revient à dire *qu'une sémiotique du code est un outil opératoire d'une sémiotique du message*. »¹⁸⁹. Mais il faut aussi considérer des formes de communication qui n'utilisent pas de codes conventionnels et qu'il faut tout même interpréter. Eco parle ici des productions artistiques et de l'expérience esthétique qu'elles engendrent. Deux bons exemples : la métaphore et le symbole.

5- La métaphore et le symbole

Avant toute chose, mentionnons que nous présentons ici les notions de métaphore et de symboles telles que décrites dans les essais sémiotiques d'Eco. Les deux notions seront abordées plus particulièrement dans le prochain chapitre sur l'herméneutique. La métaphore est très présente dans plusieurs œuvres textuelles et ses essais sur l'interprétation développent davantage cette notion. Dans *Sémiotique et philosophie du langage*, Eco mentionne que la majorité des définitions sur la métaphore se basent sur celle proposée par Aristote. C'est dans la *Poétique* qu'il traite pour la première fois de cette notion. Il prétend que, outre les mots communs, il existe des mots étrangers, artificiels, ornementaux, modifiés. À cette liste, il ajoute la métaphore : « La métaphore est définie comme le recours à un nom d'un autre type ou comme le transport à une chose d'un nom qui en désigne un autre, opération qui peut s'effectuer par transport du genre à l'espèce, de

¹⁸⁹ *ibid.*, p.112.

l'espèce au genre, de l'espèce à l'espèce ou par analogie. »¹⁹⁰. Le tableau suivant définit, donne un exemple et présente la critique qu'Eco fait de ces quatre prédicables aristotéliens :

Les 4 types de métaphore aristotélienne : critiques d'Eco

Type de métaphore	Définition	Exemple	Critique d'Eco
Genre à l'espèce	« Une métaphore du premier type est une forme de synonymie dont la génération et l'interprétation dépendent d'un arbre de Porphyre. » ¹⁹¹	<i>Voici mon navire arrêté.</i> Arrêté (genre) qui comprend dans ses espèces : <u>ancré</u> .	Cette définition est « pauvre ». Rhétoriquement acceptable mais logiquement injustifiable Le genre est posé. Il n'est pas suffisant pour définir une espèce. Ex : assumer animal pour homme. Il ne s'agit pas d'une synonymie mais d'une inférence illicite.
Espèce au genre	Équivalent au premier type par rapport à leur validité métaphorique (Aristote).	<i>Certes, Ulysse a accompli des milliers de belles actions.</i> Milliers (espèce) <u>Beaucoup</u> (genre)	Cette définition est « acceptable ». Logiquement correcte mais logiquement insipide. Ex : Homme (espèce), animal (genre). À travers « homme », il existe une métaphore capable de signifier « animal ».
Espèce à espèce	Métaphore à trois termes.	« Ayant au moyen de son glaive de bronze épuisé sa vie » « Ayant au moyen de sa coupe de bronze coupé l'eau. »	Ressemble plus à une métaphore.
Analogie	Métaphore à quatre termes	« La vieillesse est à la vie comme le soir est au jour. »	Très bonne définition de la métaphore.

Eco affirme que les trois premiers types aristotéliens de métaphore expliquent la manière dont la métaphore est produite et comprise. Le dernier type, l'analogie, fait partie

¹⁹⁰ ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p. 146.

¹⁹¹ *ibid.*, p.148.

d'un domaine différent car nous ne sommes plus dans le fonctionnement de la métaphore, mais dans la connaissance. Il s'agit en fait de l'analyse de ce que fait implicitement une métaphore. « Dans le quatrième cas, il dit *ce que la métaphore dit*, ou en quoi elle accroît la connaissance des rapports entre les choses. »¹⁹². Eco prétend que l'analogie exige un effort cognitif car je dois faire des hypothèses pour comprendre la métaphore. En reprenant l'exemple du tableau « La vieillesse est à la vie comme le soir est au jour. », je comprends littéralement les mots mais il me faut faire plus pour comprendre l'analogie. La vieillesse/soir, vie/jour, le soir est pesant et sombre, le jour est lumineux et vif, donc la vieillesse est lourde et la jeunesse est vivifiante. L'image forte est une manière d'interpréter, de produire du sens. Une analyse sémiotique, pour comprendre la structure d'une métaphore, est essentielle pour mener à bien une lecture herméneutique. L'important, c'est de comprendre que les métaphores sont des produits culturels, des signes complexes et artificiels qui sont inscrits dans la sémiosis illimitée. Ainsi, la métaphore est un élément important dans l'encyclopédie. Celui qui l'a produit et celui qui la reçoit doivent avoir en commun des codes de base pour que le processus de signification fonctionne. Les couples de contraires (vieillesse/soir et jeunesse/jour) sont assez classiques mais ce qui fait le succès des poètes, c'est leur capacité à créer des analogies nouvelles qui viennent enrichir la sémiosis. Eco précise que produire et interpréter des métaphores n'est pas une tâche facile: « Semiotically speaking, instead, the process of metaphorical production and interpretation is long and tortuous. It is not at all a given that the explanation of the immediate physiological or psychical processes must be equally immediate. »¹⁹³. Nous y

¹⁹² *ibid.*, p.158.

¹⁹³ ECO, Umberto, and Christopher PACI. "The Scandal of Metaphor: Metaphorology and Semiotics." *Poetics Today*, vol. 4, no. 2, 1983, p.256. JSTOR, www.jstor.org/stable/1772287

reviendrons dans le chapitre suivant. Pour l’instant, notons que dans *Sémiotique et philosophie du langage*, Eco propose cinq étapes qui permettent de mettre en branle le processus sémiotique « métaphorisant ». Eco affirme qu’il n’est pas évident de dire quand l’interprétation métaphorique prend fin. Tout dépend des cas.

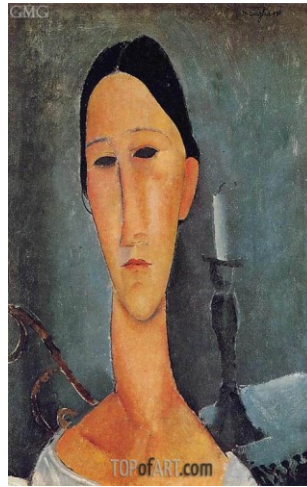
Eco : Les 5 étapes du processus sémiotique « métaphorisant »

Règle	Description
1- Construction du sémème métaphorisant	Ce sémème métaphorisant est appelé « véhicule ». Il s’agit d’une première tentative abductive. Construction d’une première représentation des composants du sémème : mots, parties qui composent la métaphore. Sélectionner les propriétés importantes que le co-texte suggère.
2-Identification d’un autre sémème dans l’encyclopédie	Identifier, dans l’encyclopédie, un autre sémème qui possède les mêmes sèmes que le sémème véhicule. Si plusieurs sémèmes sont possibles, choisir les plus intéressants par abduction. Ex : couples d’oppositions = mort/vif, ouvert/fermé.
3-Construction d’un arbre de Porphyre	Construire un arbre de Porphyre à partir des sèmes sélectionnés afin de faire rejoindre les couples d’oppositions à un nœud supérieur.
4-Analyser les rapports entre les sèmes des nœud supérieurs	Permet de soulever les différences et similitudes qui caractérisent les sèmes présents dans le haut de l’arbre de Porphyre.
5-Identifier de nouvelles relations sémantiques	Le pouvoir cognitif du trope peut être enrichi ultérieurement.

Parfois, l’interprétation d’une métaphore ou d’un groupe de métaphores peut mener clairement à une interprétation symbolique ou dirigée vers une littérature allégorique. Dans d’autres circonstances, la ligne qui sépare la lecture allégorique, symbolique et métaphorique n’est pas très nette : « Il n’existe pas d’algorithme pour la métaphore (...) ». La réussite de la métaphore est fonction du format socioculturel de l’encyclopédie des

sujets interprétants. »¹⁹⁴. Ainsi, la production de la métaphore nécessite un tissu culturel riche, une organisation préalable d'un univers de contenu donné. Dans cet univers, les réseaux d'interprétants permettent d'affirmer que les propriétés sont semblables ou non. Étant donné qu'ils opèrent dans un processus sémiotiques, il est probable que de nouvelles métaphores voient le jour. Dans ce cas, on parle de moments « auroraux ». Eco expose cinq conditions d'apparition de ces moments :

- 1) Contexte qui repropose une métaphore éteinte ou une catachrèse : pied d'une table, aile du moulin.
- 2) Lorsque la substance sémiotique x (métaphore éteinte) devient substance y (métaphore inventive). Eco donne l'exemple des portraits de femmes de Modigliani¹⁹⁵. Par exemple, le *Portrait de Anna Zborowska* (1917 ci-dessous, nous pousse à repenser le concept de : « cou de cygne ». La substance sémiotique x (le cou d'un cygne) est devenu la substance y (un cou de femme long comme celui d'un cygne).



<https://www.topofart.com/artists/Modigliani/art-reproduction/2546/Portrait-of-Anna-Zborowska.php>

- 3) La métaphore, visuelle, musicale, ou langagière, est souvent propre à un contexte à fonction esthétique. Volontairement, l'artiste pose la métaphore comme première trope. Ceci permet l'ouverture, à différents degrés, de l'œuvre. Le but est de provoquer, chez l'interprète, une

¹⁹⁴ ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p. 146.

¹⁹⁵ Amedeo Modigliani (1884-1920) est un sculpteur et un peintre figuratif italien. Il est un ami proche de Picasso et d'Apollinaire. Pauvre durant son vivant, ses œuvres se vendent très cher aujourd'hui. Ses toiles représentent principalement des femmes au long cou et au regard absent, exemple : *Portrait de Jeanne Hébuterne*, (1919). Il a aussi réalisé plusieurs nus dont *Le Grand nu* (1919).

expérience. C'est à travers cette expérience esthétique que l'interprète propose de nouvelles métaphores.

- 4) Le processus sémiotique peut être « ralenti » ou rendu moins efficace dans certaines situations. Tout dépend de l'interprète. Un individu qui n'a jamais entendu la comparaison entre une pêche et une peau douce, sera étonné devant une métaphore qui est commune donc, quasi éteinte. Un autre individu, amoureux de la poésie depuis longtemps, sera plus difficile à étonner. Eco va plus loin en abordant les interprètes incapables (« idiots ») de saisir les discours abstraits, le métalangage.
- 5) On peut constater d'autres cas dans lesquels l'individu peut, sans préavis, produire une métaphore. Eco prend l'exemple suivant : un homme, en dégustant du miel, a un effet euphorisant. Il compare cette sensation au plaisir qu'il éprouve lors d'une relation sexuelle.

Eco précise qu'une métaphore même nouvelle est tout de même composée à partir de « déchets » d'autres métaphores. Il y aurait un tissu sémiotique sous-jacent à ces nouveaux tropes : « Quoiqu'il en soit, on a trop longtemps pensé que pour comprendre les métaphores il fallait connaître le code (ou l'encyclopédie) : la vérité, c'est que la métaphore est l'instrument qui permet de mieux comprendre le code (ou l'encyclopédie). »¹⁹⁶. Pour considérer une métaphore comme purement nouvelle, il faudrait qu'elle soit composée de mots totalement inconnus. Elle serait alors incompréhensible. Ainsi, les conditions que doivent respecter les moments auroraux, démontrent que les nouvelles métaphores sont inventives mais pour être comprises elles doivent être fondées sur l'encyclopédie. Le processus sémiotique métaphorisant permet d'approfondir et d'enrichir l'encyclopédie. Comme elle est complexe, Eco conçoit qu'il n'est pas possible de proposer une définition immédiate ou synthétique de la métaphore. Elle n'est pas une catégorie simple. Sa production et son interprétation est un processus qui s'avère être long et complexe.

Tout comme la métaphore, le symbole sera analysé de manière plus développée dans le chapitre sur l'herméneutique, notamment, lorsqu'il s'agit de l'interprétation des

¹⁹⁶ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988, p. 189.

œuvres d'art. Dans *Sémiotique et philosophie du langage*, Eco stipule qu' : « en faisant abstraction de toute métaphysique ou théologie sous-jacente qui confère une vérité particulière aux symboles, on peut dire que le mode symbolique ne caractérise pas un type de signe particulier ou une modalité particulière de production du signe, mais seulement une modalité de production ou d'interprétation textuelle. »¹⁹⁷. Eco donne l'exemple suivant : une roue de charrette peut servir d'enseigne pour une boutique de charron. Elle symbolise, pour ceux et celles qui l'aperçoivent, qu'il y a ici un maître du métal et du bois. Dans une autre circonstance, elle peut faire office d'enseigne pour une auberge rurale et pittoresque ou bien pour une salle de réunion du Rotary Club. Ce symbole possède les propriétés suivantes : circularité, possibilité d'un mouvement à l'infini, un moyeu central sur lequel est relié des rayons symétriques. Dans les cas présentés, on sélectionne, dans l'encyclopédie, certaines significations possibles d'une roue de charrette faisant office d'enseigne. La roue possède pourtant d'autres significations possibles : le temps circulaire et en mouvement, le cycle vie/mort, l'éternel retour, l'énergie créatrice. Ainsi, devant un symbole, il y a sélection selon le contexte. Cette sélection se fait sur la base de l'encyclopédie propre à une culture ce qui explique le fait que tous comprendront la signification de l'enseigne. Le symbole suffit à lui-même, nul besoin de texte descriptif détaillé. Si je suis à la recherche d'un coiffeur, je vais tenter de trouver un enseigne de ciseaux. Je n'ai pas besoin d'une affiche qui dit : ici, nous coupons les cheveux, on les teint, on les sèche à l'aide d'un séchoir. Tout ceci est implicitement lié au symbole du ciseaux.

¹⁹⁷ *ibid.*, p.236.

Bref, cette partie sur la métaphore et le symbole a permis d'effleurer le traitement qu'en fait Eco. Il s'agit d'une amorce pour le chapitre sur l'herméneutique. Retenons ici qu'Eco, dans sa théorie sémiotique, prend en compte un large éventail de signes du plus simple au plus complexe. *Il englobe toutes les unités culturelles, verbales ou non, qui font partie de la sémiosi illimitée.* La métaphore et le symbole sont très enrichissants pour la sémiosi alors même qu'ils sollicitent la culture élargie des interprètes. Après avoir abordé les signes simples, complexes, naturels et artificiels, Eco est en mesure de proposer un tableau qui présente les types de modalités productrices de signes que nous allons présenter et commenter dans la partie qui suit.

6- Les types de modalités productrices de signes

Avant d'interpréter les signes, encore faut-il qu'on les produise. Sur la base de ses neuf critères que nous avons vus précédemment, ainsi qu'en s'inspirant de la classification des signes de Morris, Eco va proposer sa classification des **types de modalités productrices de signes**. Cette classification se fonde sur quatre paramètres :

Eco : les types de modalités productrices de signes

Travail matériel	Rapport type abstrait/occurrence concrète	Continuum matériel	Mode d'articulation et sa complexité
<p><u>Travail matériel nécessaire à la production des expressions :</u></p> <p><i>Reconnaissance</i> : d'une chose qui possède une existence physique. Pas produite par l'humain (ex : empreintes animales/symptômes physiques d'une maladie/indices laissés par un criminel.</p> <p><i>Répliques</i> : de cette chose. Obtenues par l'occurrence d'un type abstrait. (Ex : toujours le même signifié pour des expressions différentes : « enchanté/ravi/tout le plaisir est pour moi ».)</p> <p><i>Invention</i> : d'expressions encore inconnues. (Ex : congruences, projections, graphes...)</p> <p><i>Ostension</i> : de la chose. (Ex : un exemplaire d'une cigarette, un paquet de cigarettes, un échantillon fictif.)</p>	<p><u>Lors de la production d'une expression, il y a fabrication d'une occurrence suivant les règles conformes à un type abstrait. En anglais : <i>Type/Token ratio</i>.</u></p> <p>Il existe des codes <i>ratio difficilis</i> (forts, précis). Rapport expression / contenu.</p> <p>Ex : la boussole ne présente que quelques caractéristiques du globe terrestre (sphère); son but n'est pas de signifier le globe (objet) mais les points cardinaux (contenu).</p> <p>Il existe des codes <i>ratio facilis</i> (ouverts, indéterminés). Rapport expression/objet auquel elle se réfère.</p> <p>Ex : une pancarte avec une flèche à gauche signifie « tourner à gauche » mais demeure abstraite tant qu'elle n'est pas placée dans un contexte précis. Elle est donc le résultat de plusieurs types de production sémiotique.</p>	<p><u>Ce qui est manipulé dans le but de produire l'expression</u></p> <p>.</p>	<p><u>Éventail des systèmes dont les unités sont bien codifiées à ceux dont les unités sont difficilement repérables.</u></p>

Eco prétend qu'avec ce genre de typologie, il est possible de constater qu'une théorie sémiotique peut transcender le modèle linguistique. Les modes de production abordés par cette typologie ne sont pas linguistiques ou extralinguistiques : « Ce sont des catégories sémiotiques autonomes qui définissent des phénomènes de sémosis à l'œuvre dans différents systèmes de signes, et qui sont aptes à rendre compte aussi bien des

processus linguistiques que des processus non-linguistiques. »¹⁹⁸. Voici le tableau¹⁹⁹ proposé par Eco dans *La production du signe* et qui constitue une référence essentielle pour comprendre la théorie sémiotique d'Eco. Précédemment dans ce chapitre, nous avons présenté les critiques d'Eco sur l'iconisme. Après avoir démystifié certaines définitions naïves que l'on retrouve parfois dans les théories sur l'iconisme, Eco souhaite amener quelques précisions. Il tient à mentionner qu'il n'affirme pas que les signes iconiques sont entièrement conventionnels mais que plusieurs codes de reconnaissance et de représentation le sont. De ce fait, le signe iconique n'est ni parfaitement naturel ni parfaitement conventionnel. Ce que l'auteur a voulu déterminer, ce ne sont pas les types de signes iconiques mais les modes de production des fonctions sémiotiques. C'est pour cette raison qu'Eco propose non pas une typologie des signes iconiques mais une typologie des modes de production des fonctions sémiotiques.

¹⁹⁸ ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, p.183.

¹⁹⁹ ECO, Umberto, *La Production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p.67.

Eco : typologie des modes de production des fonctions sémiotiques

Travail matériel requis pour la production de l'expression	Reconnaissance			Ostension			Réplique					Invention			
<i>Ratio difficilis</i> <i>Ratio facilis</i>	empreintes				exem- ples	échan- tillons	échan- tillons fictifs	vecteurs		styli- sations	unités combi- natoi- res	pseudo- unités combi- natoires	stimuli pro- grammés	congruences projections graphes	transformations
rapport type-occurrence		symp- tômes	indices												
Continuum à former	hétéromatériel motivé			homomatériel			hétéromatériel arbitraire								
Modes d'articulation	unités grammaticales préétablies, codifiées et hypercodifiées selon diverses modalités de pertinentsiation												textes proposés et hypocodifiés		

Source : <http://www.signosemio.com/eco/modes-de-production-semiotique.asp/> (ECO, Umberto, *La*

Production des signes, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p.67.)

Cette classification se base sur quatre paramètres (1^{ère} colonne du tableau) :

- 1- **Le travail physique** : celui que la production de l'expression a exigé.
- 2- **Le rapport type-occurrence** : *ratio facilis* ou *difficilis*.
- 3- **Le continuum à former** : il est homomatériel (forme de l'expression de la même matière que l'objet) ou hétéromatériel (choix arbitraire).
- 4- **Le mode d'articulation** : système où sont déterminées des unités combinatoires. Différents degrés : unités hypercodifiées à floues.

La seconde colonne du tableau est nommée « **reconnaissance** ». Il s'agit du processus au sein duquel un individu interprète l'expression d'un contenu donné qu'il soit naturel ou le résultat d'une création humaine. C'est ce processus qui permet au destinataire d'identifier l'objet en tant qu'indice (repérage de certains objets), symptôme (cause à effet) ou empreinte (issue de l'apprentissage fondée sur des codes). Pour sa part, la seconde

colonne du tableau concerne l'**ostension**, le premier niveau de la signification active. Si je rencontre une personne qui parle islandais mais que je ne connais pas la langue, nous allons, involontairement et tacitement, établir des codes de base pour se comprendre. Il peut s'agir de mimer l'expression ou de pointer un objet. Eco précise qu'il existe plusieurs modalités d'ostension : « Un objet est sélectionné pour exprimer la classe dont il est membre, et ce choix le constitue en EXEMPLE. (...) Une partie seulement de l'objet a été sélectionnée pour exprimer l'objet tout entier (et donc sa classe); c'est le cas des ÉCHANTILLONS. (...) Un objet est produit pour représenter un échantillon ; ce sont les ÉCHANTILLONS FICTIFS. »²⁰⁰.

Ensuite vient le mode de production conventionnel représenté dans la troisième colonne avec la notion de **réplique**. On reconnaît une image ou un objet fabriqué par des traits conventionnels. Les pièces d'un jeu d'échec peuvent être différentes selon la version mais on reconnaît tout de même le roi et la reine. Que les traits soient nombreux ou non, nous sommes en mesure d'identifier la pièce. Je peux voir une reine très détaillée en marbre ou une pièce en bois avec la couronne appropriée, son rôle dans le jeu est le même. Eco ajoute qu'il peut aussi s'agir d'effets sonores ou visuels tels qu'un éclair de lumière lors d'une représentation théâtrale. Finalement, la dernière partie de la typologie s'intéresse au mode de production non-conventionnel qu'Eco nomme « **invention** » : « Nous définissons comme *invention* un mode de production qui exige que le producteur de la fonction sémiotique choisisse un continuum matériel, non encore segmenté en fonction des

²⁰⁰ ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988, pp.81-82.

intentions qu'il se propose, et suggère une nouvelle manière de le structurer pour y opérer les *transformations* des éléments pertinents d'un type de contenu. »²⁰¹.

7- Quelques champs d'application de la sémiotique d'Eco

La partie suivante permet de visualiser les domaines possibles d'application de la théorie sémiotique d'Eco, et donc, éventuellement, les possibilités d'analyses herméneutiques. Les applications pratiques sont constantes et récurrentes dans les essais sémiotiques et herméneutiques d'Eco. En effet, il s'agit de sa méthode de travail qui permet aux lecteurs de comprendre concrètement les idées qu'il désire proposer. Certaines applications sont courtes, d'autres assez longues et les autres peuvent faire l'objet d'un chapitre complet. Nous donnons ici quelques exemples.

7.1 Le cinéma

Eco débute son analyse par une distinction entre le code filmique et cinématographique. Le premier a pour but de codifier une communication en s'appuyant sur les règles du récit: « le second codifie la faculté de reproduire la réalité au moyen d'appareils cinématographiques... »²⁰². La dénotation cinématographique est, selon Eco, une forme de communication qui utilise des messages visuels, auditifs et iconiques. Si l'on parle de la gestuelle des personnages dans un film, on ne peut considérer que ceux-ci sont réels. Ils sont en fait, une reproduction de la réalité basée sur des conventions sociales afin que le téléspectateur interprète les gestes de l'acteur. Le réalisateur italien Pasolini, affirmait que l'« action » produite par le personnage est réelle. Mais Eco classe plutôt ces

²⁰¹ *ibid.*, p.95.

²⁰² ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Éditions Mercure de France, 1972, p.219.

actions comme étant iconiques, et ce, au même titre qu'un dessin qui représente un objet : « cette gestuelle n'est pas « nature » (...) et elle n'est pas non plus « réalité » au sens de nature, irrationalité, pré-culture (...) : *au contraire, elle est convention et culture.* ». ²⁰³ De ce fait, il n'est pas possible de considérer le cinéma comme un rendu de la réalité. Nous pourrions dire qu'il est un langage qui est en interaction avec un langage issu de la réalité. Ils ont en commun, un système de conventions. Pasolini parle de double articulation. Il croit que, dans le langage cinématographique, la plus petite unité consiste dans chacun des objets qui sont présents dans un plan de vue. Il nomme ces unités : des *cinèmes* (phonèmes pour le langage). Les *cinèmes* forment un tout dans le plan qui serait l'équivalent du monème dans la langue. Au contraire, Eco conçoit ces objets comme étant des *énoncés iconiques*. Ils sont utilisés et choisis pour représenter une réalité. De plus, ils ne peuvent être comparés à des phonèmes. Ceux-ci ne sont pas décomposables en plusieurs signifiés. Le plan, quant à lui, serait plutôt similaire à un énoncé ou à un sème tel que conçu par Prieto. Alors que Pasolini affirme que la communication cinématographique possède deux articulations, Eco prétend que cet art en posséderait trois. En effet, pour Eco, il y a plus que l'image et le son dans une production filmique. Si j'entends une phrase sans l'image ou bien que je voie l'image sans être accompagné du langage, la connotation sera plus ou moins riche. Avec le cinéma, le spectateur doit donner du sens à la combinaison de l'image et de la parole. Le potentiel connotatif est donc amplifié. Mais à cette double articulation s'ajoute le photogramme (chaque image distincte composant le film) qui permet au téléspectateur de voir une même image sous plusieurs angles. Un film c'est plusieurs images fixes qui se suivent rapidement. Ainsi, si je suis en présence d'un personnage qui

²⁰³ *ibid.*, p.223.

vient d'apprendre la mort de sa femme, je peux le voir de face, de profil, de proche et de loin selon la séquence filmée. Pour Eco, la troisième articulation serait l'effet produit par les images en mouvement. De voir, en action, le comédien qui reçoit la mauvaise nouvelle, est plus connotatif que si on ne nous montre qu'une photo de cette scène avec un narrateur qui commente cette unique image. La communication à triple articulation serait propre au cinéma : « Cela dit, l'hypothèse d'une troisième articulation peut être conservée pour expliquer *l'effet de réel* de la communication cinématographique. »²⁰⁴.

7.2 La peinture contemporaine

Contrairement au cinéma qui utilise des codes conventionnels et universels, la peinture abstraite semble se construire à partir de codes individuels donc, propres à chaque artiste. Il devient alors difficile d'établir des références culturelles parfaitement tangibles. Une toile abstraite peut alors proposer un nombre quasi infini de significations diverses. Il arrive souvent que l'artiste doive expliquer comment fonctionne son système de code qui est tout à fait autonome face aux conventions. Eco ne va pas plus loin sur le sujet. Il affirme qu'il y reviendra plus tard afin de voir s'il faudrait revoir le seuil sémiotique pour inclure ce type d'œuvre.

7.3 Les affiches publicitaires

Eco s'intéresse tant aux affiches publicitaires qui tentent de passer un message (originalité, provocation) qu'aux publicités classiques qui répondent aux attentes rhétoriques du public. Il va tenter de mettre au jour les conventions rhétoriques qui sous-tendent les communications publicitaires. Pour ce faire, il va se référer, sommairement, à

²⁰⁴ *ibid.*, p.230.

la rhétorique aristotélicienne afin de catégoriser les différents niveaux de codage utilisés par la publicité. Eco en distingue quatre : le niveau iconique, iconographique, topologique et topique :

- 1) Iconique : ne concerne pas le registre verbal mais l'impact direct qu'une image a sur les désirs humains. Par exemple : un plat de pâtes fraîches et fumantes.
- 2) Iconographique : emploi de deux types de codage : historique (auréole d'un sein qui connote la maternité ou la sainteté) et publicitaire (les poses conventionnelles d'un mannequin).
- 3) Topologique : équivalent visuel des tropes verbaux tels une métaphore mise en image : « *hyperbole* ; la publicité d'une cigarette qui montre seulement un petit nuage de fumée, ancrée à la phrase « Nous n'avons que cela à vendre. » »²⁰⁵.
- 4) Topique : qui connote un champ topique, une prémisse. Eco donne l'exemple d'une publicité où l'on voit une mère souriante au-dessus du berceau de son bébé. Il serait possible d'y voir le message suivant : « les mamans aiment leurs enfants. ».

Que le message publicitaire soit vrai ou faux, il n'en demeure pas moins qu'il est construit sur la base d'attentes générales. Ainsi, l'analyse d'une publicité ne doit pas se faire en fonction de sa valeur de vérité mais plutôt en fonction de son potentiel de persuasion. Or, cette persuasion, se fait à partir d'une rhétorique très conventionnelle. On pourrait supposer que celui qui produit une publicité utilise un langage nouveau afin d'attirer l'attention du public mais Eco croit que la communication publicitaire à une vocation « rassurante ». Le public aime se reconnaître dans une publicité autant en ce qui a trait à ses goûts qu'à ses besoins.

²⁰⁵ *ibid.*, p.240.

8- Conclusion

Ce chapitre nous a permis de conclure que la sémiotique d'Eco est sémiosique et non-référentielle. En effet, le signe peut référer à un objet réel mais pas d'un point de vue ontologique. Il peut désigner une substance existante telle que « le livre bleu sur la table » mais il ne faut pas oublier que les mots « livre », « bleu » et « table » sont des constructions culturelles. Qui dit culture dit lois, règles conventionnelles qui ne précèdent pas l'existence de l'homme. Il n'y a donc pas de lois universelles du langage *a priori* mais elles sont construites, dans un mouvement continu, *a posteriori*. C'est sur la base de ces conventions que l'interlocuteur qui parle français et qui dit « livre » peut être compris par un destinataire parlant la même langue. Quelqu'un pourrait me dire « kirja » et si je ne parle pas finlandais, le processus de communication échoue. D'un point de vue linguistique, le signe peut être étudié formellement, dans sa structure. Le structuralisme offre des bases solides en sémiotique, mais est-il suffisant en fin de compte? Non répondra Eco. Pour ce dernier, cette approche du dictionnaire est nécessaire mais si on s'y limite, on met de côté tout un pan de la signification : celui de l'encyclopédie, soit la question des dédales du sens, de ses liens avec le monde concret, le domaine aussi des sens multiples. Nous pourrions affirmer qu'Eco accorde plus d'importance à l'encyclopédie qu'au dictionnaire. Ce dernier est plutôt fixe, disons « plutôt » car on ajoute des mots aux dictionnaires dans les nouvelles éditions et il évolue tout de même selon les époques. Il est plus difficile de comprendre un texte en vieux français qu'un texte contemporain. Plus large et plus flexible, l'encyclopédie prend en compte l'histoire de l'humanité, d'une culture, d'un seul homme pour comprendre le processus de signification, et par extension, le processus interprétatif. C'est le monde

des idéologies, des expériences personnelles, des champs d'expertise de l'un et les faiblesses de l'autre. C'est aussi le monde de l'intertextualité où la littérature d'un peuple vient enrichir ma compréhension actuelle de celui-ci. Nous n'avons qu'à donner l'exemple des écrits grecs et ce qu'ils apportent pour comprendre la civilisation occidentale. L'ensemble de ce que nous venons de dire est inscrit dans le processus de la sémiotique illimitée. Donc, Eco est un penseur dans la lignée peircienne car il ne voit pas le signe comme une unité minimale et strictement linguistique tel que le perçoit Saussure. À partir de la typologie des signes de Morris, lui-même dans la lignée peircienne, Eco affirme qu'il existe des signes simples, complexes, naturels et artificiels. Tous les éléments qui composent la sémiotique doivent être pris en compte : mot, expression, symbole, métaphore, texte, œuvres d'art, cinéma, architecture, bref, tout ce que l'homme peut interpréter au sein d'un processus de signification et d'interprétation. L'approche d'Eco exige que l'on se penche globalement sur l'homme, cet être qui produit et interprète des signes. La sémiotique et l'herméneutique sont des champs disciplinaires qui nous permettent d'approfondir notre connaissance de l'homme. Comprendre comment l'homme produit et interprète les signes, c'est saisir l'humain dans son univers de significations qu'il construit depuis le tout début de l'humanité et qu'il ne cesse de construire.

Comme nous l'avons vu, Eco s'intéresse plus au mode de production des signes qu'à une typologie exhaustive des signes. Le tableau que nous venons de voir permet de comprendre comment fonctionne notre faculté à produire des signes. Étant donné que la théorie sémiotique d'Eco n'est pas minimaliste et « fermée » à une description limitée du signe, elle offre de grandes opportunités d'analyse herméneutique. C'est pour cette raison qu'il nous paraît intéressant de comprendre la théorie herméneutique d'Eco. Pour ce faire,

il faut bien sûr adhérer à la pensée peircienne de la sémiotique et de l'encyclopédie, mais cela nous convient. Nous croyons, comme Peirce et Eco, que l'homme en tant que producteur de signes, doit être abordé dans sa globalité, c'est-à-dire, en tant qu'être évoluant dans une culture, au sein d'une histoire, celle de l'humanité. Loin d'être une approche psychologisante, la théorie d'Eco ne néglige pas pour autant l'aspect cognitif de l'interprétation, en effet, il serait difficile de prouver que nos facultés cognitives n'ont aucun rôle à jouer dans notre production et interprétation des signes. Cette approche n'est pas non plus dogmatique ou réductrice. C'est une théorie « ouverte ». Étant donné que la sémiotique est illimitée, donc non déterminée, les signes évoluent dans un univers flexible et progressif. Ainsi, notre rapport au signe est lui aussi en mouvement et en transformation. Ce chapitre nous a permis d'expliquer les fondements, les assises qui constituent le socle d'une théorie herméneutique. Il nous permettra d'avancer dans notre compréhension de toute la richesse du phénomène interprétatif. Si la base (sémiotique) est flexible, englobante et progressive, les murs (herméneutique) érigés sur celles-ci le seront tout autant.

La visée dans ce chapitre a été de présenter, de manière objective et fidèle, la théorie sémiotique d'Eco. Dans le dernier chapitre, il sera possible de constater que ce ne sont pas toutes les notions présentées ici qui seront utilisées dans l'analyse. Il nous paraissait important de saisir l'essence de sa théorie sémiotique pour bien comprendre l'utilisation qu'Eco en fait. En effet, si Eco avait proposé une approche saussurienne de la notion de signe, l'analyse aurait été bien différente. Les éléments discursifs du texte n'auraient pas été positionnés dans un contexte de sémiotique illimitée impliquant les éléments culturels et historiques de l'auteur et du lecteur. L'exercice se serait limité à une analyse de type

dictionnaire, très formelle. La biographie intellectuelle de l'auteur et sa philosophie n'auraient pas été si développées et approfondies. Le fait que la théorie d'Eco est dans la lignée peircienne change la perspective de l'analyse sémiotique. Le signe n'est pas une entité figée mais un élément à saisir dans toute sa dimension encyclopédique, historique et intertextuelle. Il semblait donc important de bien comprendre le cheminement de l'ensemble des notions qui constituent sa théorie sémiotique. L'analyse portera sur des phrases, des figures de style et des mots qui font office de thème. Étant donné que l'analyse porte sur des textes narratifs, cette dernière n'abordera pas les signes non-verbaux. Eco offre un univers assez large d'objets d'analyse qui pourraient faire office de sujets très intéressants en dehors de cette thèse. Nous les avons présentés afin de montrer l'étendue de ses réflexions et les possibilités qu'elles offrent.

Chapitre 5 : La théorie herméneutique d'Eco : la coopération textuelle au sein de la sémiologie illimitée

Comme mentionné dans l'introduction de la thèse, notre mémoire de maîtrise portait sur l'interprétation des textes poétiques. Tout comme Eco, nous croyons qu'interpréter un poème est autre chose qu'interpréter un texte narratif. Ce qui renvoie à des types distincts d'écriture. Voici un extrait issu de son œuvre, *Confessions d'un jeune romancier*, où l'auteur s'adresse à qui écrit ou souhaite écrire. On ne peut mieux dire :

En poésie, les mots sont difficiles à traduire parce que ce qui compte est leur son, ainsi que la volontaire multiplicité de leurs sens, si bien que c'est le choix des mots qui détermine le contenu. Dans le récit, nous sommes dans la situation contraire : c'est l'*univers* que l'auteur a construit, ce sont les événements qui s'y produisent qui dictent le rythme, le style et même le choix des mots. Le texte est gouverné par la règle latine *Rem tene, verba sequuntur* – « Tiens ton sujet, les mots suivront » -, alors qu'en poésie il faudrait renverser cet adage : « Tiens-t'en aux mots, le sujet suivra »²⁰⁶.

Le monde poétique est fortement lié à la notion de métaphore, son degré d'ouverture ne dépend pas seulement des mots mais aussi des sons, du rythme, et surtout, de l'effet esthétique produit chez le lecteur. Nous l'avons vu au chapitre 3, dans *Opera aperta*, Eco débute sa réflexion sur la notion d'ouverture en abordant plusieurs types de production allant de la musique, des œuvres d'art, aux productions filmiques et aux textes narratifs tels que *Finnegans Wake*. Il affirme, dans l'introduction de *Lector in fabula*, que lorsqu'il a rédigé *l'Œuvre ouverte*, son souhait était de comprendre de quelle manière une œuvre d'art pouvait faire l'objet d'une liberté interprétative tout en présentant des

²⁰⁶ ECO, Umberto, 2015, *Confessions d'un jeune romancier*, Éditions Grasset. Récupérer de : https://www.renaud-bray.com/mon_compte.aspx?action=1000&langue=fr&step=1.

caractéristiques structurales qui permettent d'encadrer cette même liberté. L'auteur a réalisé, plus tard, qu'il s'adonnait à de la pragmatique du texte ou à de l'esthétique de la réception. Bien qu'intéressantes, les constatations faites dans *Opera aperta* n'étaient pas assez complètes, selon lui, pour l'analyse d'une stratégie textuelle. Alors pourquoi la littérature, pourquoi s'intéresser à cette facette de la communication, de la compréhension et de l'interprétation humaine? Selon Eco, la littérature possède des fonctions autant individuelles que collectives. Premièrement, « La littérature maintient en exercice d'abord la langue comme patrimoine. »²⁰⁷. Il donne l'exemple des écrits de Dante qui ont permis d'unifier la langue italienne. Ce dernier, dans *De l'éloquence en langue vulgaire*²⁰⁸, dénonçait le trop grand nombre de dialectes italiens et proposait une langue unifiée, « vulgaire » soit du peuple, plus simple et accessible. Après quelques siècles, Dante avait réussi son pari. L'unification d'une langue permet l'unification d'une culture, d'une communauté. En deuxième lieu, la littérature, d'un point de vue pratique, permet de garder active notre langue individuelle. C'est à travers les livres que les jeunes générations ont accès à l'héritage culturel de leur communauté. Ce n'est pas sans raison que les établissements scolaires misent sur des cours de littérature. Au cégep (Établissement d'enseignement collégial), par exemple, quatre cours de littérature font partie de la formation générale. On passe de la littérature française puis québécoise au théâtre. En visitant les œuvres des grands auteurs, les étudiants comprennent mieux leur histoire et les valeurs qui la fondent. Finalement, Eco affirme que la littérature, et par le fait même sa

²⁰⁷ ECO, Umberto, *De la littérature*, Paris, Éditions Grasset, 2003, p.11.

²⁰⁸ *De vulgari eloquentia* est une œuvre inachevée de Dante écrite vers 1303-1304. Il divise les langues occidentales en deux catégories : du Nord (germaniques) et du Sud (romanes). Il tente de trouver une façon plus universelle d'écrire et de lire. Si le latin est la langue des intellectuels, comment atteindre un public plus large avec un langage populaire?

fonction interprétative, stimule les lecteurs dans leur pouvoir de création et de liberté. Comment lire en effet sans comprendre, ou sans interpréter? Cette liberté, orientée et guidée comme nous le verrons dans ce chapitre, est un exercice intellectuel qui amène les lecteurs à réfléchir, comparer et enrichir leur compréhension de l'homme, de l'histoire et du monde. Il ne faut pas non plus oublier la fonction récréative de la littérature qui nous permet l'évasion et le plaisir.

Selon Eco, il nous faut une théorie de la coopération textuelle si l'on veut comprendre l'interprétation. À ce sujet, Eco rappelle clairement la distinction qui existe entre le fait d'utiliser un texte et l'interpréter : « Using a text (verbal, visual, or musical) is like happily welcoming a sad melody because it reminds us of our first love, or becoming sad on hearing again a happy song that we heard on an ill-fated day. Interpretation, on the contrary, requires us to respect the text, to be careful not to make it say what it doesn't mean or is unable to say. »²⁰⁹. Ainsi, la théorie de la coopération textuelle d'Eco implique de dépasser la simple réceptivité du texte pour y participer activement. De ce fait, la créativité et la liberté du lecteur se doivent d'être stimulées. Mais, comment l'auteur en est-il venu à cette conclusion ? Au début des années 60, et comme nous l'avons expliqué dans les précédents chapitres, la sémiotique (ou linguistique) structuraliste saussurienne prétendait qu'un texte ne devait laisser aucune place au lecteur, puisqu'il s'agissait de saisir le discours dans toute son objectivité. Eco opte plutôt pour une sémiotique qui conserve des éléments structuralistes mais qui est au final inspirée des travaux de Peirce : il ne faut pas

• ²⁰⁹ Eco, Umberto, and John Satriano. "The Cathedral, the Flutist, and Interpretation." *Grand Street*, no. 40, 1991, p.119. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25007511

négliger le rôle du lecteur car il participe directement à la sémiotique illimitée. D'où le sous-titre de *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Nous faisons de cet ouvrage un point central dans notre analyse de l'herméneutique d'Eco car il s'agit d'une étude complète et détaillée de sa théorie de l'interprétation. Nous utiliserons aussi d'autres œuvres qui viennent enrichir ou compléter ce qui a été dit dans *Lector in fabula*. En 2011, Eco publie *Confession of a Young Novelist* où il s'inspire de sa propre expérience d'écrivain pour répondre à certaines questions telles que : comment s'y prendre pour créer une bonne stratégie discursive afin de stimuler l'intérêt du lecteur? On pourrait aussi aborder la question sous cet angle : comment être un Auteur Modèle? Tout dépend aussi de la nature de l'œuvre : un essai, une étude ou une œuvre de fiction n'auront pas les mêmes exigences : « Après avoir publié un texte sur la sémiotique, je consacre mon temps soit à reconnaître que je me suis trompé, soit à démontrer que ceux qui ne l'ont pas compris comme je l'entendais l'ont mal lu. À l'inverse, après avoir publié un roman, je me sens par principe un devoir moral de ne pas m'élever contre les interprétations qui en sont faites (et d'ailleurs de n'en encourager aucune). »²¹⁰. Mais existe-il des limites à l'interprétation? Eco croit que oui et nous verrons bientôt pourquoi.

Nous allons aussi utiliser *Il superuomo di massa* (1976), *De superman au surhomme* soit la traduction française publiée en 1993, afin de préciser sa pensée sur le héros d'une œuvre fictive qui prend bien sûr une place centrale dans la stratégie discursive et les mondes possibles de la fabula. Dans cet essai, Eco analyse la notion de surhomme

²¹⁰ ECO, Umberto, 2015, *Confessions d'un jeune romancier*, Éditions Grasset. Récupérer de : https://www.renaud-bray.com/mon_compte.aspx?action=1000&langue=fr&step=1.

dans les romans populaires afin de comprendre pourquoi ils ont connu tant de succès. Dans la même optique, dans *Sulla letteratura*, paru en 2002 et traduit en français l'année suivante, Eco nous présente les auteurs qui ont marqué son adolescence, tels que Nerval et Manzoni, et qui ont façonné son amour pour l'écriture. Œuvre intéressante lorsque nous aborderons les influences intellectuelles ainsi que les éléments qui orientent la stratégie discursive de celui qu'il nomme Auteur modèle.

De plus, comme nous allons le voir, son modèle triadique « idéal », mais tout de même flexible, nécessite des conditions fondamentales pour que le processus d'interprétation soit optimal. Ce qui requiert de comprendre les limites de l'interprétation, la structure minimale pour qu'une œuvre ouverte ne le soit pas trop ou pas assez. Ainsi, deux œuvres d'Eco seront incontournables sur ce point : *I limiti dell'interpretazione* (1990) et *Interpretation and overinterpretation* (1992). Dans *Les limites de l'interprétation* (traduction française 1992), Eco trace les limites qu'il n'avait pas explorées dans *Opera aperta* (1962) N'oublions pas que *Lector in fabula* est un texte publié en 1979, sa théorie a bien sûr évolué en onze ans. Nous pourrions dire que les *Limites de l'interprétation* viennent, en quelque sorte, compléter *Lector in fabula*. Pour ce qui est de l'essai, *Interprétation et surinterprétation* publié deux ans plus tard, il s'agit plutôt d'une réponse d'Eco à diverses critiques qu'il a reçu concernant sa théorie de l'interprétation. Ainsi, chaque chapitre présente le texte critique d'un auteur suivi de la réponse d'Eco : Stephan

Collini²¹¹, Richard Rorty, Jonathan Culler²¹² et Christine Brooke-Rose²¹³. Les réponses d'Eco nous permettent, encore une fois, d'approfondir sa pensée sur le processus interprétatif.

Revenons au début de sa réflexion sur l'interprétation. Dans *Opera aperta*, et comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, Eco désirait utiliser certains principes de base de la sémiotique structuraliste afin de débiter sur des assises solides. Il voulait, avant tout, stimuler la réflexion sur la notion d'ouverture, et ce, concernant différentes formes de communications (œuvre d'art, musique, poésie, image...). Cependant, il n'a pas proposé de règles ou de procédures d'analyse interprétative. C'est pour cette raison qu'il a décidé de se consacrer à un ouvrage ayant trait à la coopération interprétative dans les textes verbaux, plus particulièrement narratifs, qu'il présente dans *Lector in fabula*. De son propre aveu, les textes choisis ne sont pas nécessairement « stimulants » d'un point de vue esthétique. La raison est simple, Eco veut démontrer qu'il est possible de comprendre le phénomène de la narrativité et de la coopération textuelle même si le texte ne semble pas, *a priori*, exiger la participation du lecteur. Influencé par ses lectures de Peirce, l'auteur désire aborder le texte narratif par « le bas » : montrer comment le texte est produit et que la lecture de ce dernier est une mise au jour du « processus de génération de sa

²¹¹ Stephan Collini (1947-) est un critique littéraire anglais et aussi professeur de littérature anglaise à l'Université de Cambridge. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages tels que : *Common Reading: Critics, Historians, Publics* (2009) et de *Speaking of universities* (2017).

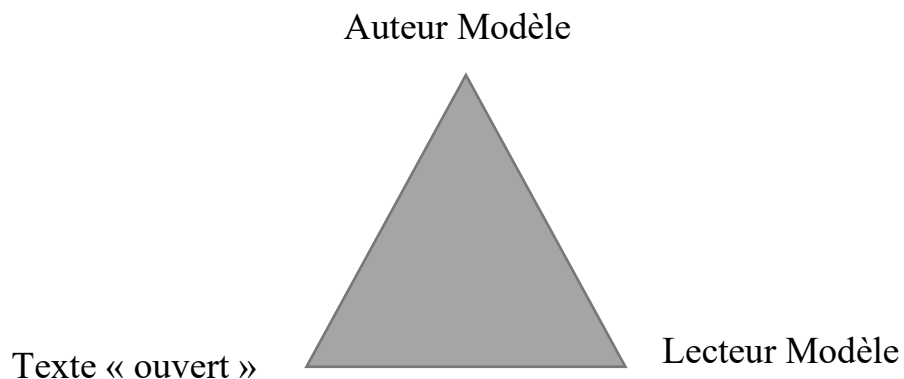
²¹² Jonathan Culler (1944-) est un critique littéraire américain, professeur d'anglais et de littérature comparative à l'Université de Cornell. Ces travaux sont dans la lignée du structuralisme et s'intéressent aux théories littéraires : *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* et de *Theory of the Lyric* (2015).

²¹³ Christine Brooke-Rose (1923-2012) est une écrivaine britannique qui s'est donné comme objectif d'expérimenter le phénomène d'écriture. Voici quelques-uns de ses romans : *Xorandor* (1986), *Next* (1998) et *Subscript* (1999).

structure »²¹⁴. Cette démarche débouchera sur la rencontre du texte pris en quelque sorte par « le haut », un peu comme le fait Greimas grâce à sa sémiotique de la narrativité. Au lieu de prendre le texte dans sa forme, il le prend dans ses structures profondes, dans ses origines génératives. Selon Eco, les deux approches sont complémentaires.

Il est possible de définir la théorie herméneutique d'Eco ainsi : *une théorie de la coopération textuelle dans laquelle le lecteur participe au processus de signification. Le rôle de l'auteur est de produire une stratégie discursive en laissant volontairement des blancs. Le rôle du lecteur est de remplir ces blancs, c'est-à-dire, de déchiffrer les mondes possibles du texte et d'actualiser l'ensemble des contenus de signification. En plus de l'auteur et du lecteur, Eco donne une place très importante au texte car c'est ce dernier qui construit le Lecteur Modèle. Nous sommes donc en présence d'un processus interprétatif sous forme triadique : Auteur – Texte – Lecteur.* Le modèle triadique qui suit, et qui sera étoffé plus loin, a pour but de visualiser le processus interprétatif tel que proposé par Eco :

Le modèle triadique d'Eco



²¹⁴ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.8.

Pour que le processus d'interprétation soit réussi, il nous faut un auteur qui soit en mesure de créer une bonne stratégie discursive et un lecteur capable d'interpréter adéquatement cette stratégie. Un auteur écrit pour des lecteurs, sa stratégie discursive doit être bien ficelée pour que la coopération textuelle se fasse de manière la plus optimale : « Je n'appartiens pas à la clique des mauvais écrivains qui prétendent n'écrire que pour eux-mêmes. Tout ce qu'un auteur écrit pour lui-même, ce sont des listes de courses, qu'il peut jeter ses achats terminés. (...) Ce ne sont pas des monologues, mais des dialogues. »²¹⁵. Et bien sûr, le texte doit être ouvert. Ainsi, une partie de ce chapitre servira à faire la distinction entre l'auteur empirique et l'Auteur Modèle et entre le lecteur empirique et le Lecteur Modèle. Ensuite, nous présenterons en quoi consiste un texte fermé et les conditions nécessaires pour qualifier un texte d'ouvert.

Mais avant toute chose, il est essentiel de comprendre comment Eco situe son approche parmi d'autres conceptions. L'auteur réalise lui-même cette tâche au début de *Lector in fabula* en distinguant les théories de l'interprétation de première et de seconde génération. Nous présenterons un tableau comparatif qui permettra de comprendre pourquoi Eco se classe dans la seconde génération. Nous verrons que la première génération coupe totalement les liens avec une linguistique de la phrase et du code tandis que la seconde croit qu'une interprétation solide ne peut mettre de côté la structure qui fonde le texte : la sémiotique. Le précédent chapitre nous a montré en quoi consiste la sémiotique d'Eco. Ce n'est pas par hasard que celle-ci précède le chapitre sur l'herméneutique. En effet, pour Eco c'est à partir des fondements sémiotiques du texte qu'il

²¹⁵ ECO, Umberto, 2015, *Confessions d'un jeune romancier*, Éditions Grasset. Récupérer de : https://www.renaud-bray.com/mon_compte.aspx?action=1000&langue=fr&step=1.

sera possible de construire l'interprétation de ce dernier. Ainsi, nous dirons que *l'herméneutique d'Eco permet d'actualiser les structures discursives analysées, préalablement, sous l'angle sémiotique*. Cette théorie, que nous appelons herméneutique puisqu'elle concerne l'interprétation, est nommée par Eco : la théorie de la coopération textuelle. Nous verrons, dans ce chapitre, en quoi cette théorie de seconde génération est inscrite, tout comme sa théorie sémiotique, dans le processus de sémiosi illimitée de Peirce. Si la notion d'ouverture et d'interprétation était à l'état embryonnaire dans *Opera aperta*, nous verrons ici, que dans *Lector in fabula*, c'est tout le contraire. En effet, Eco propose un tableau complet et précis des niveaux de coopération textuelle qui permet de comprendre toutes les étapes et les spécificités du processus d'interprétation d'un texte narratif. Ce tableau, que sera présenté dans les pages suivantes, est le cœur de sa théorie herméneutique et occupe la plus grande part de *Lector in fabula*. De ce fait, nous prendrons un soin particulier à bien définir, analyser et approfondir chacune des notions présentées dans le tableau.

Finalement, et comme spécifié dans l'introduction de la thèse, notre but ultime est de vérifier si la théorie herméneutique d'Eco est pertinente d'un point de vue pratique. Est-il possible de créer un outil d'analyse qui puisse s'appliquer aux textes narratifs? Eco nous offre lui-même des exemples d'analyse mais nous croyons que ces exemples quoique bien détaillés, possèdent un potentiel qui va au-delà de ce qu'Eco nous a proposé. Afin de rendre concrète sa théorie de la coopération textuelle, il consacrera les deux derniers chapitres de *Lector in fabula* à des applications pratiques: *Le marchand de dent* et *Un drame bien parisien*. Notons que des extraits de cette dernière nouvelle font l'objet d'analyse à plusieurs reprises tout au long de l'œuvre avant qu'elle soit complètement analysée dans

le dernier chapitre de *Lector in fabula*. Ainsi, la dernière partie du présent chapitre présentera et schématisera les analyses d'Eco. Et sur cette base, nous pourrions proposer un outil détaillé d'analyse herméneutique fondé sur la théorie de la coopération textuelle d'Eco et que nous appliquerons sur l'œuvre de Camus dans le chapitre 6.

1- La sémiotique textuelle : première et seconde génération

Dans le premier chapitre de *Lector in fabula*, « Texte et encyclopédie », Eco présente l'idée que la sémiotique textuelle s'est développée suivant deux tendances : la première et la seconde génération. Eco affirme cependant qu'elles ne sont pas à prendre de manière chronologique. La première génération se caractérise par sa rupture avec la linguistique de la phrase et du code. La seconde génération est plus nuancée car elle tente de concilier l'étude de la langue (linguistique) et l'étude des discours (herméneutique, théorie de l'interprétation). Les deux approches possèdent certains points communs : l'interprétation d'un texte ne peut se faire à partir d'une grammaire de la phrase car les deux entités, phrase et texte, ne possèdent pas les mêmes propriétés. Il existe des facteurs pragmatiques qui orientent l'interprétation d'un texte. Le tableau²¹⁶ ci-dessous (produit par nos soins) présente les caractéristiques des deux générations ainsi que les critiques qu'en fait Eco :

²¹⁶ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, pp.13-14.

La sémiotique textuelle : la première et la seconde génération selon Eco

	PREMIÈRE GÉNÉRATION (Lignée Saussurienne)	SECONDE GÉNÉRATION (Lignée peircienne)
POINTS COMMUNS	Propriétés du texte différentes de celles d'une phrase. Interprétation d'un texte due à des facteurs pragmatiques. On ne peut aborder un texte à partir d'une grammaire de la phrase.	IBID.
CARACTÉRISTIQUES	Théorie des codes. Théorie des compétences encyclopédiques. Langue = système de codes reliés entre eux. Devrait, idéalement, permettre une prévision de l'ensemble des actualisations discursives possibles dans tous les contextes possibles.	Théorie des règles de génération des actualisations discursives. Théorie d'interprétation des actualisations discursives.
APPROCHE ENVERS LA LINGUISTIQUE DE LA PHRASE	Très critique envers la linguistique de la phrase et du code.	La linguistique de la phrase et du code permet de comprendre ce qui précède les actualisations discursives = la langue en tant que système structuré.
CRITIQUES D'ECO	Trop extrémiste de mettre de côté la structure qui sert de base au discours.	Permet une fusion habile entre l'étude de la langue comme système et l'étude des discours ou des textes (actualisations discursives).

Ainsi, il est possible de constater qu'Eco préfère l'approche nuancée de la seconde génération à celle plutôt drastique de la première : « la seconde, c'est celle qui essayait au contraire d'opérer une fusion habile entre les deux optiques, en jetant des ponts entre une étude de la langue en tant que système structuré qui précède les actualisations discursives et une étude des discours ou des textes comme produits d'une langue déjà parlée ou en tout

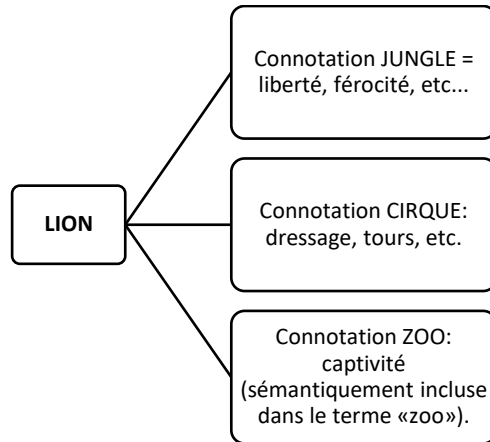
cas « à parler ». »²¹⁷. En effet, pour la première génération, comme le texte et la phrase sont différents, il est préférable de mettre de côté l'analyse sémantique des termes isolés. Cette idée implique qu'un locuteur serait incapable de comprendre une expression hors de son contexte. Eco affirme que ce n'est pas le cas car, intuitivement, un locuteur est à même de déduire les contextes possibles d'une expression. Eco donne l'exemple suivant :

« Nous devrions ramener Toto au zoo. »
« Nous devrions ramener le lion au zoo. »

Même si ces expressions ne sont pas mises en contexte dans un récit, il est quand même possible pour le locuteur de leur donner une signification. Ramener Toto ou le lion au zoo n'est pas du tout la même chose. Dans le premier cas, je pourrais prétendre que Toto s'est follement amusé lors de sa sortie au zoo et qu'il serait bien de renouveler l'expérience pour lui faire plaisir. En ce qui concerne la seconde phrase, il serait possible de croire que ce sont deux gardiens de zoo qui ont retrouvé le lion en fuite. En comparant les deux expressions, je suis en mesure de proposer une interprétation de celles-ci. Selon Eco, c'est l'insertion co-textuelle de chaque phrase qui m'a permis de décider quelle voie interprétative j'allais emprunter. En effet, je dois déduire si Toto est un enfant ou un lion afin de comprendre la phrase dans son bon contexte. La seconde génération abonde en ce sens car elle conçoit que la compréhension d'un texte résulte de l'application de règles non-réductibles à une grammaire de l'énoncé sans toutefois ignorer l'analyse sémantique des termes isolés (instructions orientées au texte).

²¹⁷ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.13.

Les mots ne sont pas toujours utilisés avec le même ensemble de référence. Si le dictionnaire désigne l'usage lexical, l'encyclopédie concerne notre connaissance du monde. Mais l'analyse sous forme d'encyclopédie nécessite la prise en compte des sélections contextuelles et circonstancielles. Ramener Toto au zoo, s'il est un enfant, fait référence, culturellement, à une activité très divertissante pour les petits et même les grands. Ramener Toto au zoo, s'il est un lion, fait plutôt référence au fait que certains animaux ne peuvent être en liberté dans un lieu habité par des humains, car ils peuvent être dangereux pour la sécurité et la survie des habitants. Le lecteur va donc puiser dans son expérience du monde pour saisir le sens du discours. Une fois que la lecture du texte confirme un ou des contextes proposés, ceux-ci se réalisent dans un co-texte car le terme est co-occurent avec d'autres termes qui appartiennent au même système sémiotique. Pour leur part, les sélections *circonstancielle*s d'un terme dépendent des circonstances d'énonciation. Si je prononce le mot « voleur » dans un magasin, les gens autour de moi risquent de se mettre sur leur garde tandis que si je le prononce en lisant un livre d'histoire pour enfant dont le thème est les pirates, l'effet sera différent. Afin de distinguer les notions de co-texte, de contexte et de circonstance, Eco reprend l'exemple du terme « lion ». Habituellement, celui qui interprète possède une compétence encyclopédique fondée sur des données culturelles acceptées car elles sont constantes. Un lion est connu dans trois situations (enregistrées par l'encyclopédie, qui résume notre savoir) : au zoo, dans la jungle ou au cirque. Nous sommes amenés à rejeter d'autres possibilités car elles sont hors norme. La connotation du terme qui sert ici de classificateur, soit le sémème « lion » dépend du contexte comme le démontre Eco dans le schéma ci-dessous :



Virtuellement, subsistent dans le sémème (soit l'ensemble structuré de sèmes qui correspond à un sens), des règles pragmatiques qui permettent d'établir de quelle manière et « à quelles conditions le destinataire est co-textuellement autorisé à collaborer pour actualiser ce qui peut actuellement subsister seulement dans le co-texte. »²¹⁸. Selon Greimas, la structure sémémique d'une unité sémantique porte en elle toutes les possibilités de son « faire ». Ainsi, c'est grâce à cela que je suis en mesure de déduire les propriétés du terme « lion » selon son contexte d'énonciation. Dans la structure sémémique de « lion » il y a un *programme narratif* potentiel. Peirce a aussi saisi cette dynamique en affirmant : « (sur des bases logiques rigoureuses) qu'un terme est une assertion rudimentaire et une proposition un « argument » (ou inférence) rudimentaire. »²¹⁹. Certains pourraient prétendre que cette dynamique est possible lorsqu'on parle de termes catégorématiques mais inefficace dans le cas des termes syncatégorématiques²²⁰. Les tenants de la première génération pourraient se demander pourquoi le terme « lutteur »

²¹⁸ *ibid.*, p.19.

²¹⁹ *ibid.*, pp.19-20.

²²⁰ Les termes syncatégorématiques sont des mots qui, à eux seuls, ne signifient rien. Ils doivent donc être accompagnés de d'autres termes pour avoir un sens. Pour leur part, les termes catégorématiques ont un sens propre indépendamment des autres mots.

aurait des signifiés, même s'il n'est pas placé dans un contexte, alors que le terme « toutefois » exige une base contextuelle pour posséder un signifié? D'un autre côté, les défenseurs de la seconde génération opéraient pour l'approche suivante : le terme « lutteur », hors contexte, me renseigne sur le fait que je suis en présence d'un sujet, possiblement humain, qui se trouve en situation de conflit face à un ou d'autres êtres humains ou face à des forces naturelles. Ce terme renvoie à une situation extra-sémiotique (le co-texte virtuellement suggéré). Le terme « toutefois », hors contexte, m'indique qu'un locuteur est en situation d'alternative ou de conflit par rapport à des énoncés affirmés précédemment dans le texte. En ce qui concerne ce terme, c'est la conflictualité textuelle qui suggère la situation de conflit (concerne donc sa fonction opérationnelle textuelle). *Ainsi, une théorie de l'interprétation est une analyse sous forme d'encyclopédie (connaissances multidisciplinaires) qui ne néglige pas pour autant les conclusions d'une analyse de type dictionnaire (utilité, lexicale, dans la vie de tous les jours).*

2- Théories de l'interprétation : le 20^{ème} siècle, un changement de paradigme

Dans *Les Limites de l'interprétation*, Eco revient sur ce changement de paradigme entre la première et la seconde génération. Avec les théories de seconde génération, et c'est ce qui intéresse particulièrement Eco, plusieurs réflexions sur le couple Lecteur-Auteur ont vu le jour. C'est pour ces raisons que sont apparues, entre autres, les notions de narrateurs sémiotiques, superlecteurs, focalisateurs, voix, lecteurs projetés et métanarrateurs. Le but de ces théories, présentées dans le tableau ci-dessous, était d'analyser la fonction de construction et de déconstruction d'un texte. En voici quelques-unes : esthétique de la réception, herméneutique, sémiotique du lecteur idéal et le *reader oriented criticism*. Le point commun entre ces théories c'est le fait qu'elles croient que le fonctionnement d'un texte, verbal ou non, peut s'expliquer *si l'on prend en considération le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation et son interprétation* : « L'assertion qui sous-tend chacune de ces tendances est la suivante : le fonctionnement d'un texte (même non-verbal) s'explique en prenant en considération, en sus ou au lieu du moment génératif, le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation, ainsi que la façon dont le texte lui-même prévoit sa participation. »²²¹.

²²¹ ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Édition Grasset & Fasquelle, 1992, p.23.

Eco présente une liste et une brève explication des théories qui s'intéressent de cette manière au lecteur :

- **Wayne C. Booth²²² (1961)** : le 1^{er} à parler de manière explicite du lecteur comme « *implied author* » dans son œuvre : *The Rhetoric of Fiction*.
- **Par la suite, deux lignes opposées vont se développer :**

Seconde génération : la perspective sémiotico-structurale et la perspective herméneutique selon Eco

Perspective Sémiotico-structurale (Dans : <i>Communications</i> , 8, 1966. <i>Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit</i>)	Perspective Herméneutique
<p>Barthes : auteur matériel confondu avec le narrateur.</p> <p>Todorov : analyse du couple « image de narrateur-image de l'auteur ». S'intéresse aux catégories du récit littéraire. Reprise des distinctions de Pouillon.</p> <p>Genette : prélude à sa théorie des « voix » et de la focalisation. Auteurs et thèmes abordés : la productivité textuelle de Kristeva, la structure du texte artistique de Lotman, la poétique de la composition d'Uspenskij, le concept d'architecteur de Riffaterre, la polémique en négatif de Hirsch et la notion d'auteur et de lecteur implicite de Corti et Chatman (notion dérivée de Booth).</p> <p>Eco : théorie du Lecteur Modèle.</p>	<p>Iser : reprise de la terminologie de Booth mais fondée sur une tradition différente : celle de Ingarden, Gadamer, Mukarovsky, Jauss et la narratologie de Stanzel. 1976 : il fait des ponts entre les deux tendances en s'intéressant à Jakobson, Lotman, Hirsch, Riffaterre et Eco.</p> <p>Jauss : esthétique de la réception.</p> <p>Holub : école de Constance (notion d'artifice/défamiliarisation/ dominant)</p> <p>Ingarden (œuvre en tant que squelette que le lecteur doit compléter), herméneutique de Gadamer, structuralisme de Prague et sociologie de la littérature.</p>

Eco se classe ici, avec sa théorie du Lecteur Modèle, dans la catégorie sémiotico-structurale aux côtés de Genette, Todorov et Barthes. Point important, il ne considère pas sa théorie comme étant herméneutique, en tout cas pas dans le sens de Iser, Jauss et

²²² Wayne C. Booth (1921-2005) est un professeur, théoricien de la rhétorique et critique littéraire américain qui affirmait qu'un récit est une forme, une structure rhétorique. Théorie qu'il expose dans son œuvre *The Rhetoric of Fiction* (1961).

Gadamer. Eco poursuit en affirmant que de ces deux catégories vont naître deux approches : générative et interprétative. La première s'intéresse aux règles de production d'un texte sans se soucier des effets que ce dernier provoque chez le lecteur. La seconde approche concerne l'herméneutique; ainsi la théorie de Violi est dite « trichotomique » car elle prend en compte l'intention de l'auteur, du lecteur et de l'œuvre. Ces deux approches mettent en lumière les oppositions suivantes :

- (a) « On doit chercher dans le texte ce que l'auteur voulait dire »;
- (b) « On doit chercher dans le texte ce qu'il dit, indépendamment des intentions de son auteur. »

Si on accepte (b), cela implique une autre opposition :

- (b1) « il faut chercher dans le texte ce qu'il dit en référence à sa propre cohérence contextuelle et à la situation des systèmes de signification auxquels il se réfère;
- (b2) il faut chercher dans le texte ce que le destinataire y trouve en référence à ses propres systèmes de signification et/ou en référence à ses propres désirs, pulsions, volontés. »²²³

Selon Eco, il ne faut pas y voir nécessairement une opposition car il est possible de décrire le discours en exposant ses caractéristiques objectives sans y trouver les intentions de l'auteur. Le schéma génératif peut servir à expliquer la dynamique du langage ainsi que les lois qui les coordonnent car son rôle n'est pas d'interpréter, d'analyser les effets qu'un texte provoque, mais de prévoir les règles de production de ce texte. Ainsi, le sens auquel on parvient n'est pas celui de l'auteur mais un sens qui est indépendant de sa volonté. D'un autre côté, nous pouvons adopter une approche herméneutique qui cherche les intentions de l'auteur sans que celles-ci soient définies par les intentions du lecteur : « Il faudrait donc étudier la vaste typologie qui naît du croisement entre génération et interprétation avec

²²³ *ibid.*, pp.29-30.

l'option entre intention de l'auteur, de l'œuvre et du lecteur... »²²⁴. C'est le but qu'il se fixe, et comme nous allons le voir, il y arrive en développant sa théorie de la coopération textuelle. Il conçoit qu'il n'est pas aisé de délimiter la liberté d'interprétation en prenant en compte l'intention de l'auteur, du texte et du lecteur. Il s'agit d'un équilibre à atteindre. Dans l'histoire des théories de l'interprétation, dès le Moyen-Âge, cette question d'équilibre trouve des réponses variées. En fait, il pousse plus loin que ce qu'on appelle en général une approche herméneutique.

En 1985, Eco avait proposé, dans un essai sur l'*Épître XIII* de Dante (Eco, 1965), de quelles manières les kabbalistes du Moyen-Âge et la Renaissance percevaient l'infinité des interprétations. Au Moyen-Âge, on considérait la pluralité de sens mais à condition que ces derniers ne contredisent pas le texte. À la Renaissance, inspiré de l'hermétisme néoplatonicien, on acceptait toutes les interprétations, même celles contradictoires face à d'autres. On tentait de définir le texte idéal sous une forme poétique. C'est ce qu'on appelle une lecture hermético-symbolique du texte qui peut se faire de deux manières différentes : « - en recherchant l'infinité des sens que l'auteur y a introduit; - en recherchant l'infinité des sens que l'auteur ignorait (et qui y sont probablement introduits par le destinataire, mais sans qu'on sache encore si c'est en conséquence ou en dépit de l'*intentio operis*). »²²⁵. La Kabbale, la loi secrète et orale du judaïsme, était aussi considérée comme pouvant être réécrite infiniment. Ce serait l'auteur divin qui aurait planifié cette infinité d'interprétations. Le lecteur avait l'initiative d'interpréter de manière autonome mais tout

²²⁴ *ibid.*, p.29.

²²⁵ *ibid.*, p.31.

en recherchant un message univoque. Selon Eco, il s'agirait d'une esthétique de l'interprétation infinie des textes poétiques qui concorde avec une sémiotique de l'interprétation qui est dépendante de l'intention de l'auteur (ici, Dieu).

D'autres approches sont aussi à considérer. Nous pouvons être en présence d'une sémiotique des textes qui est univoque mais qui ne tient pas compte des intentions de l'auteur mais plutôt des « intentions » de l'œuvre. On considère alors le discours en tant qu'entité, le texte physique. Il y a aussi la sociologie de la littérature qui s'intéresse à ce qu'un individu ou une communauté font des textes sans se soucier des intentions de l'auteur, de l'œuvre ou du lecteur. Pour sa part, l'esthétique de la réception, dans une perspective herméneutique, prétend qu'un texte s'enrichit des interprétations qu'il a reçues au fil du temps. Les intentions du lecteur, selon sa position historique, sont prises en compte ainsi que l'effet que produit l'œuvre sur une société donnée. En ce qui a trait à la sémiotique de l'interprétation (théorie du lecteur modèle), on cherche à comprendre de quelle manière les intentions de l'œuvre donnent figure aux intentions du lecteur. Finalement, il existe plusieurs pratiques de déconstruction qui prônent l'initiative du lecteur et laissent place à l'ambiguïté du texte. Ce dernier est perçu comme un pur stimulus ce qui permet l'infinité des interprétations.

À l'opposé, certaines théories vont défendre le sens littéral du texte. Eco donne l'exemple suivant : le président Reagan, dans le but de tester les micros, avait dit : « Dans un instant, je vais donner l'ordre de bombarder la Russie. ». Il a confié aux journalistes que c'était une plaisanterie sans dire ce qu'elle signifiait. N'importe quel destinataire qui aurait

cru que l'intention du discours était synonyme de l'intention de l'auteur aurait été dans l'erreur. Voici les possibles interprétations :

- « C'est l'histoire d'un homme qui plaisante;
- c'est l'histoire d'un homme qui plaisante quand il ne devrait pas;
- c'est l'histoire d'un homme qui plaisante mais qui, de fait, profère une menace;
- c'est l'histoire d'une situation politique tragique d'où d'innocentes plaisanteries peuvent être prises au sérieux;
- c'est l'histoire qui dit comment le même énoncé peut assumer diverses significations selon celui qui l'émet. »²²⁶.

Eco admet qu'il croit en l'ouverture des lectures mais il se demande : « *ce que l'on doit protéger pour ouvrir et non ce que l'on doit ouvrir pour protéger.* »²²⁷. Ainsi, pour qu'un destinataire puisse légitimement proposer des sens possibles, il doit saisir le fait que Reagan a prononcé cette phrase *grammaticalement*. Sans cela, on ne comprend pas qu'il plaisantait. Eco avoue qu'il tient à ce principe sur lequel repose le débat sur le sens, sa pluralité, sur la nature du texte et de la sémiotique ainsi que sur la liberté de l'interprète. Avant d'aller plus loin, Eco souhaite expliquer concrètement la différence entre interprétation sémantique (sémiotique) et interprétation critique (sémiotique). Notons que la première sera plus immédiate, la seconde plus distanciée. Il prétend l'avoir fait implicitement dans ses essais précédents mais il veut maintenant le faire plus clairement :

²²⁶ *ibid.*, p.34.

²²⁷ *ibid.*

Eco : interprétation sémantique vs interprétation critique

Interprétation sémantique ou sémiosique	Interprétation critique ou sémiotique
Le Lecteur Modèle naïf*.	Le Lecteur Modèle critique*.
Résultat du processus par lequel le destinataire remplit de sens la manifestation linéaire du texte.	Essaie d'expliquer les raisons structurales, est en mesure de produire des intentions sémantiques.
Concerne un type de texte. Ex : « le chat est sur le tapis » (une interprétation possible)	Concerne un type de texte.
Quelques textes à fonctions esthétiques exigent les deux types d'interprétation.	Ibid.

*Dans *Lector in fabula*, Eco analyse la nouvelle d'Allais en montrant comment le lecteur passe de naïf (1^{ère} lecture) à critique (2^{ème} lecture).

3- Une théorie de la coopération textuelle fondée sur la sémiosis illimitée de Peirce

Le chapitre 3 nous a permis de présenter la théorie de Peirce, du moins pour l'essentiel et surtout la notion de sémiosis illimitée. Nous avons vu que la sémiotique d'Eco se situe dans la lignée peircienne; pour être comprise, la sémiotique d'Eco doit être abordée dans l'optique de la sémiosis illimitée. Il en va de même pour sa théorie de la coopération textuelle. Nous allons débiter par un tableau présentant les notions peirciennes abordées par Eco dans *Lector in fabula*, et qui vont lui servir pour sa théorie de l'interprétation, ainsi que les explications et les commentaires de l'auteur sur ces dernières. Eco lui-même précise que les notions de Peirce constituent les fondements sémiosiques de la coopération textuelle : « Le sémème est un texte virtuel et le texte est l'expansion d'un sémème. L'affirmation n'est pas neuve. Elle est implicite (quand elle n'est pas carrément explicite,

parfois même dans des contextes où l'on n'aurait pas l'idée de la chercher) dans la théorie sémiotique de Peirce et elle est cohérente avec sa perspective d'une sémiosis illimitée et la centralité du concept d'interprétant. »²²⁸. Peirce, tenant de la seconde génération selon Eco, lui permettra de poser les assises de sa théorie de la coopération textuelle à l'aide des notions suivantes :

Quelques notions peirciennes : explications et critiques d'Eco

Notions	Définitions	Explications et commentaires d'Eco
Interprétant Objet	Définition de la notion d'interprétant de Peirce (1897, <i>Collected Papers.</i> , 2.228) : « Un signe, ou representamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l' <i>interprétant</i> du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : son propre <i>objet</i> . Il tient lieu de cet objet, non pas sous tous les rapports, mais en référence à une sorte d'idée que j'ai parfois appelée le <i>ground</i> de la représentation. »	Interprétant = un second signe ou l'idée d'un second signe. / conclusion d'un argument résultant des prémisses. Objet = pas en tant que chose réelle. /Ex : l'objet de « Hamlet est fou » est un monde imaginaire. /Objet = loi, prescription, règle. /Types d'objet : <u>dynamique</u> qui contraint à déterminer le signe à sa représentation et <u>immédiat</u> qui est l'objet comme le signe le représente. Objet = un corrélat du signe.
Ground (fondement)	Un signe se réfère à un fondement. Le fondement est « ce qui peut être compris et transmis d'un objet donné sous un certain profil. ». (574) Fondement = contenu de l'expression qui apparaît comme semblable au signifié. C'est la détermination de l'objet.	Différence entre fondement et interprétant = <u>Interprétant</u> : le signe fait naître une idée dans l'esprit d'un interprète. Il sert à établir une relation entre l'objet immédiat et le representamen. <u>Fondement</u> : l'idée saisie entre locuteurs lors d'une discussion. Il sert à distinguer l'objet dynamique et immédiat.
Signifié	Acception principale = le signifié est la traduction d'un signe dans un autre signe. Acception seconde = une assertion signifie l'autre (embrasse toutes les déductions évidentes et nécessaires). Le signifié est implicite par les prémisses.	Remarque d'Eco = la notion de signifié est trop large. Elle est appliquée à des prémisses et des arguments et non à des termes simples. Pourtant, elle le pourrait. Ce qui s'applique aux dicisignes et aux arguments peut aussi s'appliquer aux rhèmes et vice-versa.

²²⁸ *ibid.*, p.30.

Le tableau nous permet de constater qu'Eco opte pour une définition du signe telle que Peirce la présente: l'interprétant est un second signe et non simplement une idée comme évoqué dans son premier texte. Rappelons-nous que pour Peirce, le signe ne se limite pas à un mot ou une image, la proposition et même un livre dans sa totalité sont « un signe ». C'est ce qui rend la notion d'interprétant très intéressante pour Eco pour sa théorie de l'interprétation :

« C'est pourquoi la notion d'interprétant concerne des processus de traduction beaucoup plus vastes et complexes que les processus élémentaires de synonymie et de définition lexicale. »²²⁹. Ainsi, Peirce est de seconde génération car il prend en compte le côté dictionnaire du langage et du signe dans sa théorie sémiotique, même si elle est orientée vers une analyse de type encyclopédie comme exigée par la notion de sémosis illimitée. Derrière le processus sans fin de signification qui s'enrichit au fil de l'histoire de l'homme, il y a une langue avec des codes. Eco fait de même dans sa théorie sémiotique : sur la base d'une compréhension technique du code, l'on peut comprendre comment fonctionne le processus de signification inscrit dans une encyclopédie, une culture précise. C'est donc dans la même optique qu'Eco va proposer sa théorie de la coopération textuelle : *l'analyse sémiotique du texte nous permet de guider l'analyse herméneutique. Il s'agit donc d'une théorie de l'interprétation fondée sur une pragmatique du texte inspirée de la théorie peircienne* (telle que vue au chapitre 2). Eco ne croit pas que la théorie de Peirce est parfaite, mais elle est pour lui un bon point de départ afin d'explorer des avenues d'interprétation très pertinentes : « Nous ne dirons pas, en conclusion de cette aventure interprétative des textes peirciens, que chez Peirce il existe une sémiotique explicite du

²²⁹ *ibid.*, p.40

texte, directement traductible en termes de celles qui sont formulées aujourd'hui. Mais nous répétons que c'est dans la notion d'interprétation que trouve son fondement l'hypothèse qu'un sémème (notion greimassienne) est un texte virtuel et un texte un sémème en expansion.»²³⁰. Ces notions, présentées dans le tableau, font partie du processus de la sémiotique illimitée qui semble être une base solide pour le développement d'une sémiotique du texte selon Eco. Peirce lui-même ne l'a pas fait, mais Eco souhaite tenter le coup. Selon lui, la théorie de Peirce pourrait permettre l'union entre une sémiotique du code et une sémiotique du texte et du discours.

Eco désire donc proposer une pragmatique du texte mais il désire apporter certaines nuances. Rorty affirmait, en 1982, dans *Consequences of Pragmatism*, qu'il existe deux types de textualisme qu'il considère comme des formes intéressantes pour une pragmatique du texte. Le premier, concerne les individus qui mettent de côté l'intention de l'auteur et qui croient que le texte contient un principe privilégié (un secret à découvrir) et cohérent qui permet de causer un effet *x* au lecteur. Il s'agit d'un pragmatisme faible. Le deuxième, regroupe l'ensemble des critiques qui prétendent que tout « *reading* » est un « *misreading* ». Les intentions de l'auteur et de l'œuvre sont mises de côté au profit des intentions du lecteur. Nous sommes en présence d'un pragmatisme fort. Pour Eco, la distinction de Rorty entre ces deux versions est trop linéaire. En effet, il est possible qu'un pragmatiste faible interprète correctement un texte en cherchant son secret et qu'un pragmatiste fort soit en quête du réel (les mécanismes de la chaîne signifiante) en cherchant quelque chose hors du texte. Le but du lecteur est d'émettre une conjecture sur l'intention

²³⁰ *ibid.*, p.57.

du texte. Quoique qu'il peut en émettre plusieurs, l'important c'est que le texte permette d'éliminer les mauvaises conjectures car l'œuvre est considérée comme possédant une cohérence textuelle. La conjecture vise à ce que coïncident les intentions de l'auteur et celles du texte. En cherchant à être validée, l'interprétation sert à construire le texte. C'est là le rôle du destinataire qui permet de lier étroitement ses intentions et celles de l'œuvre. Il doit donc exister un certain cadre, des éléments qui guident l'interprétation, afin que le lecteur ne tombe pas dans la surinterprétation. C'est pour cette raison qu'il est primordial selon Eco de prendre en compte les limites de l'interprétation, selon Eco. En effet, si on veut comprendre sa théorie de la coopération textuelle, il faut définir spécifiquement les notions d'auteur, de texte et de lecteur. Sans ces précisions, il serait risqué de dévier de l'axe théorique d'Eco en pensant que tous les auteurs, textes et lecteurs peuvent faire partie de son modèle « idéal ».

4- La coopération textuelle et ses limites

Eco affirme, tout d'abord, que son but est de proposer une règle générale pour tous les textes. Pour ce faire, l'auteur croit qu'il est de mise de présenter les deux extrêmes. En effet, est-ce que tous les textes sont « actualisables » ou dignes d'intérêt pour une bonne coopération auteur/lecteur? Eco présente deux grandes catégories : les textes « fermés » et les textes « ouverts ». Voici les caractéristiques de chacun d'eux :

Eco : le texte fermé et le texte ouvert

Le texte fermé (direction répressive de la coopération)	Le texte ouvert (direction stimulante de la coopération)
<p>CAS 1 L’auteur se choisit une « cible ». Ex : médecins, enfants ou amateurs de planche à voile. La coopération est impossible car la cible attend d’être touchée. Le lecteur comprend déjà les références encyclopédiques, les termes et les tournures de phrase. Un effet précis est stimulé chez le lecteur.</p> <p>CAS 2 L’auteur a une prévision insuffisante des compétences du Lecteur Modèle. Le texte manque d’analyse historique. Il y a des erreurs d’évaluation sémiotique ou une sous-évaluation des circonstances d’évolution.</p>	<p>Le texte ouvert élargit l’univers du discours mais de manière dirigée. L’auteur décide du degré de contrôle de la coopération du lecteur. Il sait où susciter, diriger ou laisser libre la coopération. L’auteur limite ou élargit le jeu de la sémiosis illimitée. L’auteur a comme objectif que les interprétations possibles se renforcent l’une et l’autre. Le texte présente une bonne dialectique entre la stratégie de l’auteur et la stratégie du lecteur.</p>

Comme il est possible de le constater, ce ne sont pas tous les auteurs qui peuvent être qualifiés de « Modèles » car il faut exclure ceux qui produisent des textes fermés et ceux qui ne sont pas habilités à construire une bonne stratégie textuelle (lorsqu’il prévoit son Lecteur Modèle). Précisions que, pour Eco, il existe deux types de lecteurs. Le premier, empirique, est un lecteur ordinaire pour qui, un roman par exemple, peut se lire de toutes les façons possibles. Aucune loi n’est présente pour le guider dans sa lecture. Ses attentes sont confuses et ambiguës, et ses interprétations sont loin des réelles intentions de l’auteur. Pour Eco, ce type de lecteur doit être mis de côté pour l’élaboration d’une théorie de l’interprétation. C’est pour cette raison qu’il propose un autre type de lecteur : le Lecteur Modèle, qu’il nomme aussi idéal. Ce dernier est un lecteur empirique qui a récupéré, le plus possible, les codes de l’auteur. Une fois devenu un Lecteur Modèle, la coopération

textuelle débute réellement. C'est le Lecteur Modèle qui permet à l'auteur de devenir lui-même Modèle. L'auteur empirique est celui qui compose son texte tout en formulant une hypothèse de Lecteur Modèle. L'Auteur Modèle, pour sa part, est celui que postule le Lecteur Modèle en lisant le texte : « En menant sa stratégie avec perspicacité, il essaiera d'atteindre un seul but : pour nombreuses que soient les interprétations possibles, il fera en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation non point d'exclusion mais bien un renforcement mutuel. » ²³¹ . Ainsi, le vrai phénomène d'interprétation se joue entre le Lecteur Modèle et l'Auteur Modèle. Prenons l'exemple du roman au *Nom de la rose*. Les attentes du lecteur empirique pourraient être des scènes d'actions époustouflantes, des descriptions érotiques détaillées et la possibilité de trouver un coupable diabolique et sanglant. Mais ce lecteur, au fil du texte, est contraint de se rendre compte qu'il y a peu de sexe et d'actions, beaucoup de latin, de sang et de références théologiques. Les attentes du lecteur se confrontent à ce que le texte lui offre. Il se rapproche donc des réelles intentions de l'auteur. Il est donc nécessaire que le lecteur soit en mesure de coopérer à l'actualisation du texte tel que l'auteur le prévoyait. Premièrement, l'importance des intentions de l'auteur empirique dépend du nombre de destinataires. Il est normal que le destinataire privé d'une lettre, cherche à saisir les intentions de l'auteur qui peut être un ami intime par exemple. L'auteur, en écrivant à son ami, utilisera des mots et des expressions ciblées dans le but que cet ami précis comprenne le message. Il s'agit bel et bien d'un cas qui concerne un auteur empirique. En revanche, un auteur qui écrit pour un grand public sait que les destinataires sont variés. Il ne cherchera pas à ce que chacun

²³¹ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.72.

des lecteurs saisisse ses intentions mais construira plutôt une stratégie discursive qui pourra être comprise par un éventail de lecteurs. *Ainsi, selon Eco, la question des intentions de l'auteur n'est pas en jeu, ou ne se pose pas, dans une théorie de l'interprétation qui concerne des textes ou des discours s'adressant au grand public. La question qui se pose est plutôt celle-ci: quelle est la stratégie textuelle de l'auteur?* Mais dans ce cas, nous ne nous intéressons plus à l'auteur empirique mais à l'Auteur Modèle, c'est-à-dire que nous avons construit un type de l'auteur. On peut pousser cette idée plus loin en disant que *s'intéresser à la stratégie textuelle de l'Auteur Modèle c'est en fait s'intéresser aux intentions du texte.* Afin de valider ses propos, Eco parcourt un certain nombre d'interprétations qu'on fait des lecteurs du *Nom de la rose* et comment ces interprétations étaient loin des siennes en tant qu'auteur empirique :

Les surinterprétations du *Nom de la rose*

Nom du lecteur	Passage dans l'œuvre	Interprétation du lecteur	Réponse d'Eco
Helena Costiucovich	Mentionne la ville de Prague, quête d'un manuscrit sacré, bibliothèque incendiée, bibliothécaire nommé Berenger.	Éléments communs avec l'œuvre d'Émile Henriot : <i>La rose de Bratislava</i> , 1946. Se déroule à Prague et le bibliothécaire se nomme Berngard Marre.	Il n'a jamais lu ce livre. Ce sont des coïncidences.
Inconnu – lecteur lors d'un débat	Lors de l'extase érotique d'Adso dans la cuisine: « La plus haute félicité est d'avoir ce que l'on a. ».	Adso a dit cette phrase après l'orgasme. Ce que l'on a physiquement.	Il était sûr de ne pas avoir écrit cela car ce n'était pas une expression du Moyen-Âge. Il revient sur le passage et comprend que la phrase est un extrait d'une plus longue phrase issue des <i>Cantiques des cantiques</i> . Mais en fait, il s'agit de la félicité que l'on a, spirituellement parlant, lors de la vision extatique.
Robert R. Fleissner	Le thème de la rose.	« ...la rose d'Eco dérive de <i>l'Adventure of the Naval Treaty</i> , de Doyle, lequel à son tour, doit beaucoup à	Eco avoue être un fan de Wilkie Collins mais sans se souvenir de la passion qu'entretient Cuff pour les

		<p>l'admiration de Cuff pour cette fleur dans <i>The Moonstone</i>.»²³².</p> <p>La passion de Guillaume pour les plantes est semblable à celle qu'avait Holme pour les roses. Extrait du <i>Nom de la Rose</i> utilisé (p.146): « Frangule », dit soudain Guillaume, en se penchant pour observer un arbrisseau qu'en ces jours d'hiver il reconnut d'après ses branches. « Infusion d'écorce » ».</p>	<p>fleurs. Il a lu les œuvres de Doyle sans pour autant avoir porté attention à <i>The Adventure of the Naval Treaty</i>. = plus ou moins surinterprété.</p> <p>Surinterprété: Eco trouve bizarre que Fleissner arrête la citation à cet endroit car si on continue, on peut lire: « bonne pour les hémorroïdes ». Eco ne voit pas comment le Lecteur Modèle serait appelé à faire de frangule une allusion à la rose.</p>
--	--	---	--

Avec ses exemples, Eco cherche à montrer que les intentions de l'auteur empirique ne comptent pas lors du phénomène d'interprétation. Il est rare que nous ayons la rétroaction de l'auteur sur les interprétations faites sur son texte. Il faudrait qu'il existe un guide détaillé de l'auteur sur comment interpréter son œuvre, ce qui n'est pas envisageable. Eco avoue qu'il existe pourtant un cas où les intentions de l'auteur empirique doivent être prises en considération. En effet, si je désire comprendre le processus créatif d'une œuvre, il est indispensable de comprendre les intentions de l'auteur. Eco explique que lorsqu'il a écrit le *Nom de la rose*, il parle d'un livre ancien, poussiéreux, collant, jaunis qui était en fait la *Poétique 2* d'Aristote. Il croyait que cette description provenait de son imagination. Mais un jour, alors qu'il consultait certains ouvrages anciens dont il fait la collection, il tomba sur un livre exactement pareil à la description de la *Poétique 2* du roman: *wo Es war soll Ich werden*. Ainsi, même l'auteur empirique lui-même ignore des éléments propres à

²³² ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996, p.72.

son processus de création. C'est pour cette raison qu'il vaut mieux se cramponner au texte. En écrivant *Le Nom de la rose*, Eco a pris le rôle d'un chroniqueur médiéval ce qui nécessitait de créer un monde particulier : « Une fois qu'un auteur a dessiné un univers romanesque spécifique, les mots suivent d'eux-mêmes, et ce sont ceux que requiert ce monde particulier. »²³³.

Sur ce point, Eco explique, dans *Confessions d'un jeune romancier*, que pour permettre au lecteur empirique de passer au statut de Lecteur Modèle, il a utilisé une stratégie discursive inspirée du post-modernisme : l'ironie textuelle et le métarécit. L'ironie textuelle se montre dans l'utilisation de citations issues de textes célèbres et le métarécit consiste à s'adresser directement au lecteur. Combiner ces deux techniques dans un même texte se nomme : le double codage. Cette notion a été proposée par l'architecte postmoderne Charles Jencks²³⁴. Selon lui, l'architecture postmoderne s'adresse à la fois aux autres architectes, une minorité qui regardera la structure avec un œil avisé, et à la majorité, le reste de la population. Les architectes vont porter une attention particulière à la structure architecturale tandis que le peuple s'intéressera au confort et au mode de vie que pourrait procurer la structure. Nous sommes en présence de deux types de spectateurs qui pourtant regardent la même chose. Nous pourrions comparer l'interprétation des architectes au Lecteur Modèle, qui emploie des codes élevés pour actualiser l'œuvre, et le public, au lecteur empirique qui utilise des codes populaires. Et ce fait constitue une limite à l'interprétation. Le modèle idéal d'Eco concerne donc une minorité, une élite. Il est loin

²³³ ECO, Umberto, 2015, *Confessions d'un jeune romancier*, Éditions Grasset. Récupérer de : https://www.renaud-bray.com/mon_compte.aspx?action=1000&langue=fr&step=1.

²³⁴ Charles Jencks (1939-2019) est un architecte américain qui proposa des œuvres axées sur l'histoire de l'architecture américaine. Il défend une position postmoderniste qu'il présente dans son œuvre : *The Language of Postmodern Architecture* (1977).

de dire qu'un lecteur empirique ne peut pas devenir un Lecteur Modèle, bien au contraire, c'est le but de la coopération textuelle. Cependant, nous pourrions dire, qu'à la base et sans effort, il y aura toujours une minorité qui sont déjà des Lecteurs Modèles. Un professeur de philosophie qui lit *La Critique de la raison pure*, disons pour la première fois en intégralité, aura une longueur d'avance sur ses étudiants qui le lisent aussi. Pourquoi? L'expertise, l'habitude, les compétences acquises.... Tout comme les médecins qui lisent un article sur les recherches concernant la COVID-19, ils interpréteront à l'aide de codes élevés car c'est leur domaine d'expertise contrairement au reste de la population qui utiliseront des codes populaires. Ainsi, lorsque je lis un article médical sur la COVID-19, n'étant pas médecin, je suis un lecteur empirique. Je peux devenir un Lecteur Modèle si je fais l'effort de me renseigner sur des termes que je ne connais pas. Ainsi, les limites à l'interprétation dépendent souvent du lecteur lui-même, du degré d'effort qu'il fait pour coopérer. Cela demande un travail hors du texte, des recherches extérieures. À titre d'exemple, dans *Nom de la rose*, Eco n'hésite pas à utiliser le double codage. Le roman débute en expliquant de quelle manière l'auteur a fait la découverte d'un texte remontant au Moyen-Âge. En fait, il s'agit d'une ironie textuelle :

...car le topos (c'est-à-dire le lieu commun littéraire) du manuscrit redécouvert possède un pedigree vénérable. L'ironie est double, et constitue aussi une suggestion métanarrative, car le texte affirme que ce texte médiéval n'était accessible que sous forme de traduction du XIXe siècle du manuscrit original, ce qui justifie la présence dans l'histoire de certains éléments propres au roman néogothique. Les lecteurs naïfs ou de peu de culture ne peuvent apprécier le récit qui suit à moins d'avoir conscience de ce jeu de boîtes chinoises, de cette régression des sources, qui confèrent à l'histoire une aura d'ambiguïté.²³⁵

²³⁵ *ibid.*

Eco ajoute qu'il a aussi utilisé le mot « Naturellement » dans l'énoncé : « Naturellement, un manuscrit. ». L'effet souhaité s'adresse aux lecteurs plus cultivés qui pourront déduire qu'ils sont face à un topos littéraire faisant référence au grand romancier italien Alessandro Manzoni²³⁶ qui, dans *Les Fiancés*, affirme que sa source est en fait un manuscrit du XVIIe siècle : « Combien de lecteurs du *Nom de la rose* ont-ils pu saisir les résonnances ironiques de ce « Naturellement » ? Pas beaucoup, je le crains, car nombreux ont été ceux qui m'ont écrit pour me demander si le manuscrit existait réellement. »²³⁷. Un autre exemple, certains lecteurs ont même tenté de trouver l'abbaye « véritable ». Ceux-ci, selon Eco, sont des lecteurs empiriques, qui après avoir vu le film, ont feuilleté à tâtons le roman et qui se sont dit qu'il serait agréable de visiter cette fameuse abbaye. Eco affirme lui-même que cet édifice, et ses plans détaillés, sont les fruits de son imagination, bien sûr inspirés par des abbayes réelles et sa connaissance du Moyen-Âge. Selon Eco, l'utilisation du double codage permettrait d'établir une sorte de complicité avec le lecteur cultivé. Pour sa part, le lecteur empirique pourrait avoir l'impression que quelque chose lui échappe. Ce n'est pas un problème, c'est plutôt une limite technique qui peut être dépassée, car justement, pour Eco, le texte n'a pas pour but de seulement divertir, il a pour objectif d'amener le lecteur à le lire plusieurs fois afin de mieux le comprendre. En d'autres mots, c'est cette relecture qui permet au lecteur empirique de devenir, peu à peu, un Lecteur Modèle. Sans oublier que ce texte est inscrit dans le processus de sémiosis illimitée, que chaque interprétation vient l'enrichir. Mais existe-t-il des limites à ce processus que l'on qualifie d'illimité ?

²³⁶ Alessandro Manzoni (1785-1873) est un poète et écrivain italien. Ses œuvres sont marquées par un fort nationalisme et patriotisme à l'époque dite Risorgimento. Il fut très engagé dans la politique italienne en occupant le poste de sénateur du royaume de Sardaigne, et ce, jusqu'au début du royaume d'Italie en 1861.

²³⁷ *ibid.*

En 1989, au *Peirce International Congress* tenu à Harvard, Eco tentait de démontrer que la notion de sémiosis illimitée n'est pas synonyme d'absence de règles ou de limites à l'interprétation. Celles-ci sont plutôt un aspect fondamental de la sémiosis. Le qualificatif « illimité » implique que tant qu'il y aura quelqu'un pour interpréter des signes, la sémiosis continue d'évoluer. Mais il ne faut pas voir dans ce terme l'idée qu'un interprète puisse, de manière illimitée et aléatoire, proposer des significations à un texte. Ce dernier n'est pas, contrairement à certaines idées proposées par Todorov, un « pique-nique » où l'auteur offre les mots et le lecteur le sens qu'il désire. En effet, pour Todorov, les signes ne sont pas univoques car il existe plusieurs facteurs qui peuvent influencer leur interprétation. Il s'intéresse à la relation histoire-langue-discours. Chez les classiques il y a un discours, une langue, une interprétation. Chez les romantiques il y a des discours qui possèdent chacun un ensemble de règles propres et l'interprétation dépend de l'époque. Todorov propose l'idée qu'il existe des types de discours et donc plusieurs normes et règles différentes. L'histoire est un facteur certes, mais l'idéologie, véhiculée par l'énoncé, l'est encore davantage: « Aucune interprétation n'est libre de présupposés idéologiques, et aucune n'est arbitraire dans ses opérations. »²³⁸. Par idéologie, il entend les paradigmes et la mémoire collective d'une culture, qui opèrent dans un contexte d'énonciation donné. Bref, l'approche de Todorov postule moins de limites interprétatives que chez Eco. Ce dernier prône l'impact de l'encyclopédie, de l'histoire, de la culture dans le processus interprétatif qui s'insère dans le phénomène de la sémiosis. Mais de là à accepter un pluralisme d'interprétations relatif à X, Y, Z, il y a une marge. Lorsqu'il dit que l'interprétation chez

²³⁸ TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, p.126.

Todorov est comme un « pique-nique », il veut dire que l’auteur ne fait pas seulement offrir des mots au lecteur de manière non-structurée. Pour Eco, un texte est un discours à prendre dans sa totalité, avec sa stratégie discursive et narrative. L’auteur oriente le lecteur afin que ce dernier ne propose pas n’importe quel sens. Ainsi, Eco n’opte pas pour un relativisme infini d’interprétations ni, comme nous allons le voir, pour une approche trop rigide. Selon son raisonnement, il faut écarter une théorie qui mise uniquement sur les intentions du lecteur mais aussi une théorie qui mise uniquement sur les intentions de l’auteur. En effet, Eco souligne, dans *Les Limites de l’interprétation*, que les mots donnés par l’auteur, même s’il est difficile d’en cerner tout le sens, ne sont pas de simples artifices : « Interpréter un texte, cela veut dire expliquer pourquoi ces mots peuvent faire des choses diverses (et non pas d’autres) en étant interprétés comme ils le sont. »²³⁹. Si l’on admet la thèse de l’interprétation fondée uniquement sur les intentions de l’auteur, il faudrait accepter les mauvaises interprétations. Eco donne l’exemple d’un lecteur qui dirait que les actes de Jack l’Éventreur sont le résultat de l’interprétation qu’il a fait de l’Évangile selon saint Luc. Afin d’éviter ces écarts interprétatifs, d’autres théories suggèrent qu’il faut miser sur les intentions de l’auteur. Tâche réalisable, à un certain degré, mais loin d’être totalement faisable. *Eco propose une alternative : l’intention du texte*, les intentions de l’auteur et du lecteur ne sont pas écartées, elles font partie du processus interprétatif, mais l’élément central, le médium concret entre l’auteur et le lecteur, c’est le texte. C’est pour cette raison que, dans notre modèle triadique, proposé dans l’introduction du chapitre, nous avons mis en relief la notion de « texte ouvert ». À part quelques exceptions, le seul outil de communication entre l’auteur et le lecteur est le texte, c’est pour cette raison que ce dernier

²³⁹ ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996, p.22.

prend une place importante dans le modèle de coopération textuelle d'Eco. Eco tient à préciser ce qui le démarque de plusieurs théories contemporaines, qui sont en faveur du lecteur plus qu'en faveur du texte, et qui possèdent de nombreux points en commun avec l'hermétisme :

- 1) Le texte est ouvert ce qui permet au lecteur de proposer des interconnexions infinies.
- 2) Le langage est inapte à donner une signification unique et préexistante. Nous ne pouvons parler que de la coïncidence des opposés.
- 3) Nous ne pouvons, en tant qu'être, parvenir à des significations transcendantes. Ainsi, le langage est le reflet de l'inadéquation de la pensée.
- 4) Univers manqué : un texte qui affirme que ce qu'il dit est univoque.
- 5) Le langage parle à la place de l'auteur. (Gnosticisme textuel contemporain)
- 6) Pour passer de l'illusion de signification au caractère infini du texte, le lecteur doit prendre conscience que chaque ligne écrite cache une autre signification et ainsi de suite.
- 7) Le « vrai » lecteur = celui qui a compris que le secret d'un texte réside dans son néant.

Accepter ces principes risque de mener bien des lecteurs vers des interprétations qui n'ont pas de point d'attache « logique » avec la réalité du texte. De là naissent de nombreuses erreurs d'interprétation. Afin de montrer qu'il existe nécessairement des limites à l'interprétation, Eco utilise un exemple tiré d'un texte de John Wilkins : *Mercury; Or, the Secret and Swift Messenger* (1641). Il faut s'imaginer à l'époque de la colonisation de l'Amérique :

Un maître demande à son esclave indien de transporter un panier contenant 30 figues, accompagné d'une lettre, à un individu X. Mais pendant le voyage, l'esclave décide de manger un bon nombre de figues. Une fois arrivé à destination, l'individu, en lisant la lettre, réalise que le nombre de figues inscrit dans la lettre ne correspond pas à celui qui se trouve dans le panier. Il accuse l'esclave d'avoir mangé une partie des figues. L'esclave est en colère et proclame que la lettre ment. La fois suivante, il décide de cacher la lettre sous une pierre pendant qu'il mange des figues. Il croit que la lettre a le pouvoir de voir ce qu'il fait. Une fois terminé, il reprend la lettre et continue son chemin croyant avoir déjoué la missive. Cependant, rien n'a changé sur la lettre et il se fait encore

accuser. À partir de ce moment, croyant à la divinité du papier, il ne mangea plus aucune figue destinée à une autre personne²⁴⁰.

Eco se demande : peut-on donner n'importe quelle signification à cette histoire et à cette lettre? On pourrait s'imaginer que l'esclave initial a été tué, remplacé par un autre, que les figues ont été substituées et que le destinataire soit différent. Ce dernier, en lisant la lettre, comprendrait que ce panier ne lui était pas destiné ou qu'il ne savait pas que quelqu'un voulait lui envoyer ces fruits. Il serait facile pour lui de constater qu'il manque des figues. Autre option, après avoir tué l'esclave, les individus détruisent le panier et gardent les figues. Ils décident de mettre la lettre dans une bouteille et la lancent à la mer. Dans un avenir lointain, Robinson Crusoé découvre la bouteille et lit la lettre. Il va sûrement se demander : « où sont les figues? ». Imaginons maintenant que c'est un étudiant en linguistique, en sémiotique ou en herméneutique qui trouve et lit la lettre, il pourrait faire les réflexions suivantes :

- 1) *Le mot « figs » pourrait être interprété selon des expressions telles que: « to be in good fig », « to be in full fig », « to be in poor fig ». Même s'il s'agissait de la forme physique dans laquelle on se trouve, « fig » possède des sens limités qui sont préétablis et qui se distinguent de d'autres termes tels que « apple » ou « cat ».*
- 2) *Il pourrait prétendre qu'il s'agit d'une allégorie écrite par un poète. Certaines interprétations lui paraîtront meilleures que d'autres. De plus, il cherchera à placer cette allégorie dans un contexte historique et culturel possible.*
- 3) *Il pourrait aussi interpréter le texte littéralement sans prétendre à un sens caché.*
- 4) *Le pouvoir référentiel de la lettre n'existe plus sans les éléments physiques et circonstanciels précis (esclave, panier, figue, destinataire).*
- 5) *Cependant, je pourrais utiliser la même lettre avec un nouvel esclave, un nouveau panier, de nouvelles figues et un nouveau destinataire et cela aurait encore du sens.*
- 6) *Les significations de la lettre sont donc limitées par des références physiques et circonstancielles données par le texte. (Ce qui donne chair à l'intention du texte, non celles du lecteur ou de l'auteur).*

²⁴⁰ *ibid.*, pp.36-37.

Eco fait l'observation suivante : « S'il y a une chose qui doit être interprétée, il faut que l'interprétation parle de quelque chose qui doit être découvert quelque part, et doit être respectée d'une façon ou d'une autre. »²⁴¹. Ainsi, un texte demeure ouvert à l'interprétation mais dans les limites de la logique et du « concret ». Les mots et les expressions se rattachent à quelque chose. À la lumière de ces réflexions, il est maintenant possible, pour nous, de proposer un tableau qui synthétise et résume les limites qu'Eco soulève face à l'interprétation et qu'il faut prendre en compte pour bien saisir son modèle de coopération textuelle :

Les limites de l'interprétation selon Eco

Limites	Exclusions/explications
Dans le processus de la sémiotique illimitée de Peirce	Exclues : les approches dans la lignée saussurienne. Il faut comprendre et s'approprier Peirce.
Texte ouvert	Ce qui exclut : textes fermés et « trop » ouverts (trop d'ambiguïtés).
Auteur Modèle	Ce qui exclut : auteur empirique qui demeure empirique (mauvaise stratégie textuelle).
Lecteur Modèle	Ce qui exclut : lecteur empirique qui demeure empirique (ne participe pas adéquatement à l'actualisation du texte). Promenades inférentielles nécessaires ²⁴² , efforts de la part du lecteur. Nécessite d'avoir ou d'atteindre une certaine expertise.
Intentions de l'auteur : plus ou moins importantes.	Ne pas chercher les intentions ou velléités de l'auteur mais plutôt découvrir sa stratégie textuelle.
Intentions du lecteur : plus ou moins importantes.	Inscrit dans une culture, le lecteur possède son encyclopédie mais exclut une interprétation relative (Totalement libre). La stratégie de l'auteur le guide.
Le plus important : les intentions du texte	Le texte = médium concret de dialogue entre l'auteur et le lecteur. Le processus interprétatif se fait en participant aux différents niveaux de coopération textuelle.

²⁴¹ *ibid.*, p.39.

²⁴² La notion de promenade inférentielle sera expliquée plus en profondeur dans la suite du chapitre.

5- Un modèle idéal

Il est temps de revenir à ce modèle triadique que nous avons proposé en début de chapitre et qualifié d'idéal. En effet, pour que le processus d'interprétation fonctionne, et comme nous venons de le démontrer dans le tableau précédent, il nous faut un Auteur Modèle, un Lecteur Modèle et un texte ouvert. Pour résumer, ce ne sont pas tous les auteurs qui peuvent produire un texte qui permet la coopération textuelle et ce ne sont pas tous les lecteurs qui peuvent y participer. Le texte est incomplet, il doit laisser la porte ouverte à une initiative interprétative et il a besoin que quelqu'un l'aide à fonctionner (le lecteur). Pour ce faire, l'auteur du texte prévoit un Lecteur Modèle qui assume les mêmes compétences que lui pour comprendre et interpréter son œuvre. Mais dans les faits, les compétences du lecteur ne sont pas nécessairement égales à celles de l'auteur. Ce dernier, doit tout de même présupposer que quelqu'un d'autre puisse comprendre son message :

Un texte est un dispositif conçu pour produire son Lecteur Modèle. Ce lecteur n'est pas une personne capable de poser une conjecture qui soit la « seule bonne » : au contraire, un texte peut prévoir un Lecteur Modèle ayant le droit de tenter des conjectures infinies. Le Lecteur Empirique est simplement un acteur qui édifie des conjectures sur le genre de Lecteur Modèle que postule le texte. Puisque l'intention du texte est fondamentalement de produire un Lecteur Modèle capable de bâtir des conjectures à son propos, la tâche du Lecteur Modèle consiste à imaginer un Auteur Modèle qui ne soit pas l'Auteur Empirique et, qui en dernière analyse, corresponde à l'intention du texte.²⁴³

Eco stipule donc que la notion d'interprétation entraîne une dialectique au sein de laquelle se joue la stratégie de l'Auteur Modèle et la réponse du Lecteur Modèle. Cette

²⁴³ ECO, Umberto, 2015, *Confessions d'un jeune romancier*, Éditions Grasset. Récupérer de : https://www.renaud-bray.com/mon_compte.aspx?action=1000&langue=fr&step=1.

dialectique est en fait un processus communicatif : émetteur (auteur) – message (texte) – destinataire (lecteur), dans lequel l'Auteur et le Lecteur Modèle sont perçus comme des stratégies textuelles. L'auteur utilise une stratégie, un mode d'opération textuelle pour mettre en œuvre l'univers du texte. Ainsi, l'auteur se dessine un modèle de lecteur hypothétique et le lecteur se dessine un modèle d'auteur hypothétique en le déduisant de la stratégie présente dans le texte. Cependant, il existe des niveaux de coopération textuelle présentant des degrés de difficulté différents. C'est pourquoi Eco affirme qu'il existe des limites à ce modèle de coopération : « Mais l'Auteur Modèle n'est pas toujours si clairement discernable et il n'est pas rare que le lecteur empirique ait tendance à l'aplatir (à partir d'informations qu'il possède déjà) sur l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation. Ce sont ces risques, ces différences qui rendent parfois aventureuses la coopération textuelle. »²⁴⁴. De plus, n'oublions pas que, lorsque nous interprétons un texte, nous n'avons que des propositions écrites sans d'autres formes de langage. En effet, si je discute, en personne, avec des interlocuteurs, mon interprétation ne se basera pas uniquement sur des signes linguistiques. Plusieurs systèmes de signes coexistent : les signes gestuels, ostensifs, visuels... Cependant, en ce qui concerne les textes, seuls les signes linguistiques écrits sont à ma disposition pour « communiquer » avec l'auteur : « Mais qu'en est-il d'un texte écrit, que l'auteur génère et confie ensuite à divers actes d'interprétation, comme on jette une bouteille à la mer. »²⁴⁵. Selon Eco, à première vue, un texte est une suite d'expressions que le lecteur (destinataire) actualisera. Cependant, un texte est beaucoup plus qu'une manifestation linguistique (niveau de l'expression). En

²⁴⁴ ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996, pp.77-78.

²⁴⁵ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.65.

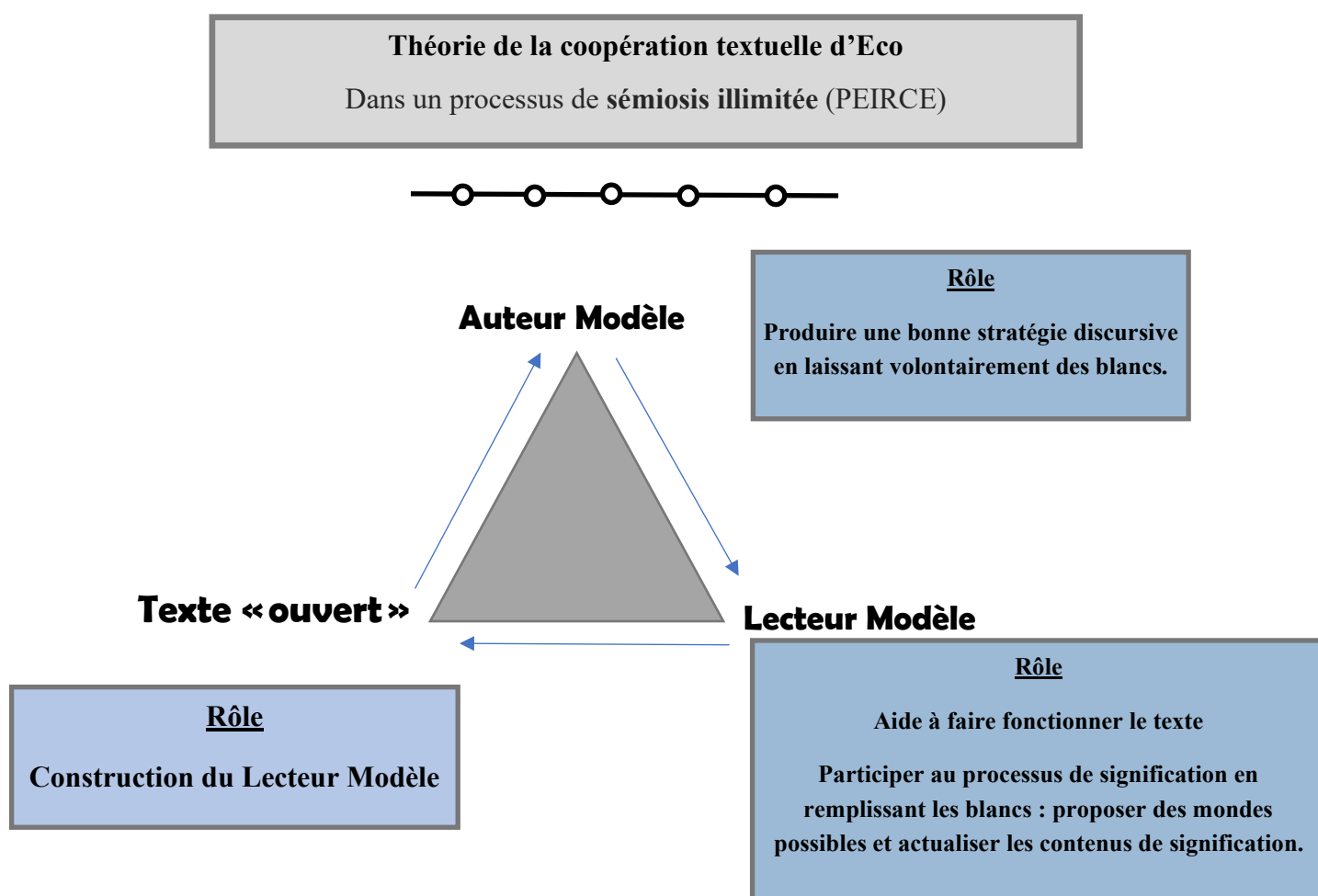
effet, le lecteur ne se limite pas à comprendre le sens littéral du texte, son imagination et ses facultés logiques sont mises à l'œuvre. C'est pour cette raison qu'Eco affirme qu'un texte est incomplet : « Une expression reste pur *flatus vocis* tant qu'elle n'est pas corrélée, en référence à un code donné, à son contenu conventionné... »²⁴⁶. En d'autres mots, comprendre un texte dépasse les simples compétences grammaticales. Mais dans un texte, il y a plus que les mots, il existe de nombreux non-dits (niveau du contenu). Le lecteur aura pour tâche d'actualiser ces non-dits, ce qui demande un « effort » de sa part, car cela exige qu'il produise des mouvements coopératifs actifs et conscients. L'auteur (émetteur) a volontairement laissé des « espaces blancs » car la fonction esthétique du texte implique que le lecteur puisse jouir d'une certaine initiative interprétative : « Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. »²⁴⁷.

Comme nous venons de le dire, Eco prétend que la coopération textuelle n'est pas nécessairement « parfaite » parce que les compétences (encyclopédie, bagage de connaissances...) du lecteur peuvent être différentes de celles de l'auteur. Une bonne stratégie textuelle doit prendre en compte la diversité des encyclopédies. Eco donne l'exemple suivant : dans un texte, le lecteur pourrait lire la phrase suivante : « Le bras du lac de Côme qui s'étend vers le sud... ». Le lecteur doit alors puiser dans son encyclopédie pour comprendre le sens de cette expression. L'auteur, sans lui donner la réponse complète, peut faire certaines allusions pour orienter le lecteur : « ciel de Lombardie », « Côme, Milan, Bergame », « péninsule italienne ». Pour produire l'expression ci-dessus, l'auteur a dû se référer à une série de compétences mais en s'assurant que son lecteur possède la

²⁴⁶ *ibid.*, p.61.

²⁴⁷ *ibid.*, p.64.

même, ou du moins, serait en mesure de la posséder. C'est de cette manière que l'auteur est capable de « prévoir un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation du texte. »²⁴⁸. Ainsi, le texte est produit grâce aux *compétences de son auteur* mais il possède aussi sa propre *capacité à produire cette compétence chez le lecteur* en utilisant certains moyens tels que : le choix effectué d'une langue, d'un type d'encyclopédie, de patrimoine lexical et stylistique, de signaux de genre... Sur la base de ces précisions, il est possible d'augmenter notre modèle triadique de la manière suivante :



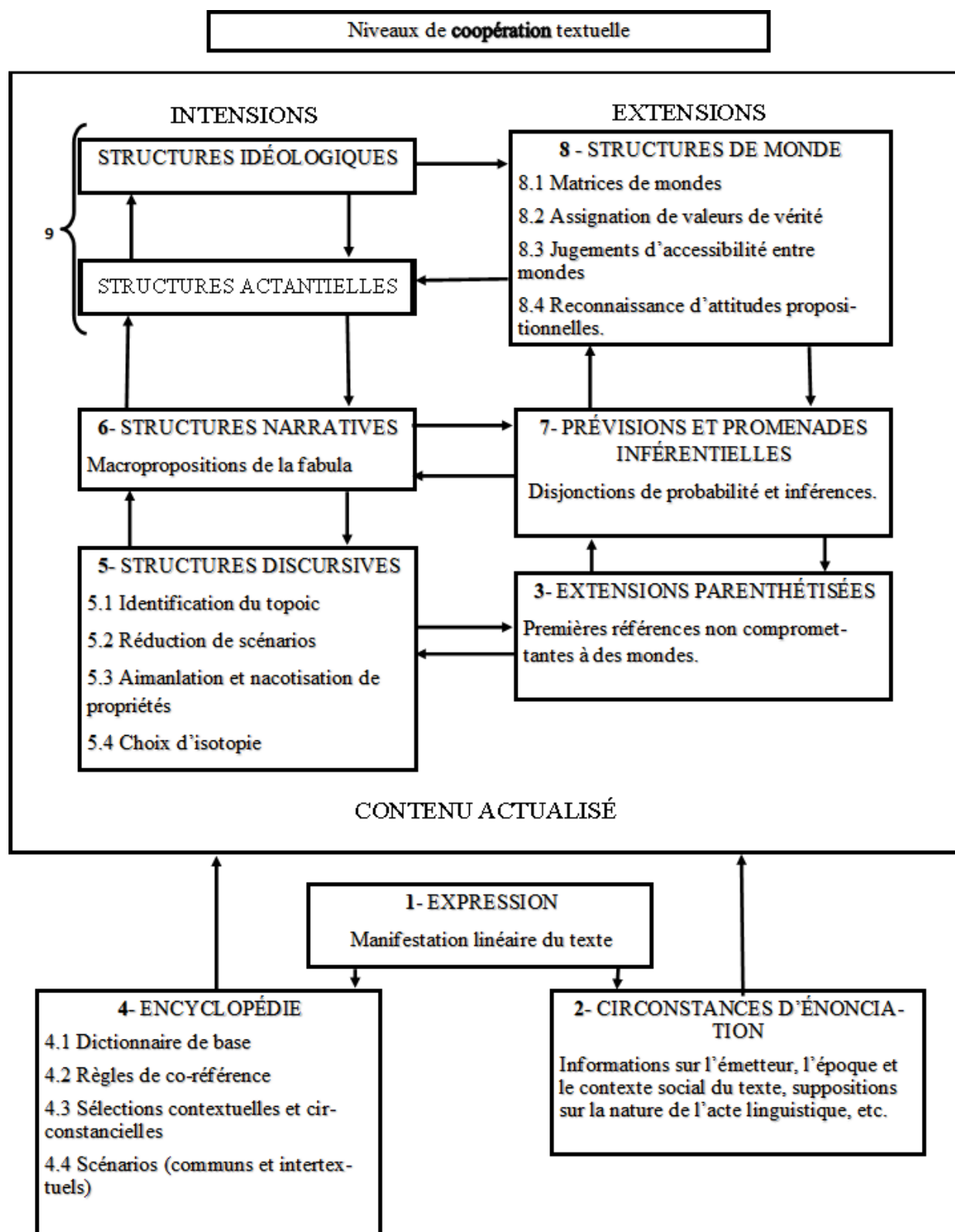
²⁴⁸ *ibid.*, p.68.

La ligne parsemée de points vides, représente le texte avec ses espaces blancs que l'auteur a laissés volontairement. C'est ici qu'entre en jeu le lecteur. Si l'auteur a laissé des blancs au bon endroit et que le lecteur est en mesure de les remplir, cela garantit une bonne coopération. Nous avons présenté les agents essentiels de la coopération textuelle, mais comment, concrètement et précisément, cette coopération fonctionne-t-elle? Pour répondre à cette question, Eco a proposé un schéma présentant les niveaux de coopération textuelle. On le trouvera reproduit dans la section suivante. Il s'agit de la pièce centrale, de l'outil technique qui va nous mener, éventuellement, à un modèle d'application herméneutique.

6- Les niveaux de coopération textuelle

Il s'avère que la meilleure façon d'expliquer les niveaux de coopération textuelle est de respecter l'ordre dans laquelle Eco présente chacune des notions, ce qui veut dire de suivre la chronologie de ses développements dans notre analyse et nos descriptions. La raison est simple : pour comprendre la notion Y il nous faut saisir la notion X. Cependant, dans les faits, il précise que la coopération textuelle ne peut être illustrée de manière hiérarchique car les notions s'enrichissent entre elles. Ainsi, le lecteur peut réaliser une « phase » du schéma et y revenir à un autre moment. Ce va-et-vient est indispensable car le but de la coopération textuelle est d'enrichir la sémiosis.

Eco : tableau des niveaux de coopération textuelle



6.1 Manifestation linéaire²⁴⁹

Une des tâches du lecteur se situe au niveau de l'expression. Il s'agit pour lui de transformer les expressions écrites dans un premier niveau de contenu. Cela concerne la surface lexématique du texte, des expressions en tant que formes linguistiques. C'est la forme minimale porteuse de signification. Le lecteur va donc coopérer au texte en appliquant une série de règles linguistiques propres au système d'une langue donnée. Si je lis la phrase suivante : « Demain, nous irons au marché. ». Ce niveau de coopération textuelle est accessible à n'importe quelle personne qui comprend le français. « Demain » : la journée qui suit / « irons » : verbe aller, futur, 2^{ème} personne du pluriel / « marché » : espace de vente et achat de produits. Nous sommes au premier degré de lecture : « Le lecteur applique aux expressions un système de règles linguistiques pour transformer les expressions dans un premier niveau de contenu (structures discursives). »²⁵⁰. Ici nous avons donné l'exemple d'une phrase mais la manifestation linéaire concerne aussi les mots simples, qui se déroulent l'un après l'autre. Ainsi, cette phase est assez simple pour l'auteur : écrire un texte qui respecte les codes de la langue française et pour le lecteur, c'est d'interpréter ces codes. Nous sommes ici au niveau « linguistique » de la phrase et du code, au niveau du dictionnaire. Nous allons approfondir la notion d'encyclopédie et de dictionnaire dans les sections suivantes. Mais pour le moment, rappelons-nous que le dictionnaire concerne l'interprétation des unités sémantiques du texte. Eco parle ici d'un sous-niveau d'interprétation qui est tout de même essentiel car sans lui, l'encyclopédie et le monde de la fabula est impossible. À ce stade de base, un auteur et un lecteur empirique

²⁴⁹ *ibid.*, p.91.

²⁵⁰ *ibid.*, p.90.

font l'affaire, l'important c'est de formuler et d'interpréter adéquatement des codes d'une langue donnée.

Ajoutons que, dans le cadre de son analyse de la manifestation linéaire, Eco met volontairement de côté certains types de textes tels que *Der grosse Lalula* de Christian Morgenstern²⁵¹ dont voici un extrait : « Kroklowafgi? Semememi ! Seikronto prafilplo. »²⁵². Nous sommes ici en présence d'une : « manifestation linéaire à laquelle on ne peut faire correspondre aucun contenu actualisable, étant donné que l'auteur ne s'est référé à aucun code existant. »²⁵³. Eco affirme qu'il serait possible d'envisager que ce type d'expression pourrait faire l'objet d'une étude des niveaux inférieurs du texte tels que le niveau phonétique. Cependant, il ne désire pas aller plus loin sur le sujet étant donné que son essai concerne les textes narratifs qui eux, se réfèrent à un code.

6.2 Circonstances d'énonciation

Les manifestations linéaires entretiennent un rapport d'immédiateté avec les circonstances d'énonciation. Lors d'une conversation verbale en présence du locuteur, il est plutôt facile de décoder les éléments extralinguistiques. Si je suis à l'aéroport et que je dis à quelqu'un : « Mon vol est dans 30 minutes. » et qu'ils viennent de l'annoncer dans les haut-parleurs : « L'embarquement du vol X pour New York est à 9h30. », mon interlocuteur reçoit plusieurs informations extralinguistiques : c'est un vol d'avion car nous sommes dans un aéroport, il doit se rendre à New York, c'est le seul vol qu'ils ont annoncé

²⁵¹ Christian Morgenstern (1871-1914) est un poète et un auteur allemand inspiré par la pensée nietzschéenne. Sa poésie est de style philosophique. Il est aussi actif dans le domaine théâtral et dans les chansons pour enfants. Même de nos jours, ses « Kinderlieder » font partie intégrante de la culture allemande.

²⁵² *ibid.*

²⁵³ *ibid.*

et dont l'embarquement est dans 30 minutes. Cependant, le lecteur d'un texte qui lit cette phrase ne possède pas autant d'éléments extralinguistiques que la personne à l'aéroport. Eco affirme que lorsque nous lisons un texte, il existe deux types de référence aux circonstances d'énonciation. Le premier type de référence se situe au niveau du contenu. Le lecteur va actualiser, de manière implicite, une métaproposition telle que : « Ici il y a (il y avait) un individu humain qui a énoncé le texte que je suis en train de lire en ce moment et qui demande (ou ne demande pas) que j'assume qu'il est en train de parler du monde de notre expérience commune. » ». ²⁵⁴ Eco ajoute qu'il peut aussi s'agir de déterminer le genre de texte que nous lisons : historique, scientifique, romanesque.... Ce premier type de référence est tout aussi accessible que la manifestation linéaire. L'auteur et le lecteur empirique sont en mesure de réaliser cette tâche. Cependant, le second type de référence exige des opérations plus complexes, plus philologiques. Nous sommes ici dans un niveau de coopération dans lequel l'auteur et le lecteur empirique doivent entrer dans la phase « modèle », ce qui demande un effort de sa part. En lisant *L'Étranger* de Camus, écrit en 1942, je dois tenter de recourir à l'encyclopédie de l'époque : nous sommes en Algérie pendant la Seconde Guerre mondiale. Le pays est encore une colonie française. Nous sommes à une décennie de la guerre de l'indépendance algérienne qui débutera en 1954. Bref, je dois, en tant que lecteur, coopérer dès le début de ma lecture afin de déterminer les circonstances d'énonciation du texte. Certes je pourrais tout ignorer des circonstances, ou mal les connaître; ma lecture aurait une qualité interprétative inférieure. Pour bien comprendre, si tout ceci n'est pas déjà connu, je dois coopérer en m'informant de la date d'écriture, de l'auteur, du contexte historique et de tous autres éléments extralinguistiques

²⁵⁴ *ibid.*, p.93.

qui viendraient approfondir mon interprétation du texte. Camus lui-même, lorsqu'il a écrit son texte, se devait de respecter les faits historiques et culturels pour que son histoire fictive soit pertinente et pour bien guider son lecteur. Sauf dans le cas où il aurait précisé lui-même qu'il aurait changé les faits pour les accorder plus facilement à son histoire. Il doit donc exister un « contrat de confiance » entre l'auteur et le lecteur. En tant que lecteur, si Camus avait changé les faits sans m'en avertir, j'aurais été plutôt déçue car je m'en serais aperçue lors de mes recherches historiques et je n'aurais pas vraiment compris le pourquoi de ce non-respect des faits. Il s'agit d'un exemple de roman qui implique des circonstances d'énonciation qui font référence à la réalité. Ce ne serait pas le cas d'un roman de science-fiction qui parle d'une planète qui n'existe pas et d'êtres vivants style « extraterrestres ». Encore là, des références au réel doivent être présentes : je sais ce qu'est une planète, un être vivant....

Ainsi, pour un lecteur les circonstances d'énonciation sont connues de façon moins précises dans un texte que si quelqu'un se trouve dans une situation réelle telle que l'exemple de l'aéroport. Un vol pour New-York annoncé dans un supermarché n'aurait pas le même sens. Est-ce une blague? Une diversion? Déjà ici les circonstances physiques me donnent plusieurs détails pour guider mon interprétation car la phrase a été entendue dans un lieu précis. Je ne suis pas un personnage dans un roman, je suis dans la réalité, je participe à une fabula réelle. En revanche, l'auteur d'un texte doit donner des indices, des pistes au lecteur afin qu'il puisse construire les circonstances d'énonciation : « C'est précisément face à un texte écrit (quand l'émetteur n'est pas physiquement présent, connoté par toutes les propriétés décodables en termes de systèmes sémiotique extra-linguistiques) que le jeu coopératif sur le sujet de l'énonciation, son origine, sa nature, ses intentions, se

fait plus aventureux. »²⁵⁵. Les espaces blancs doivent être stratégiquement pensés et organisés. Un auteur qui ne réussit pas, à ce stade, à bien guider son lecteur pour qu'il saisisse les circonstances d'énonciation, vient de mettre fin à une possible coopération textuelle. D'un autre côté, le lecteur qui ne participe pas adéquatement à établir les circonstances d'énonciation, fait lui aussi échouer la coopération. Ainsi, Camus avait bien commencé sa stratégie en situant son histoire algérienne, mais si moi, en tant que lecteur, je ne m'informe pas minimalement des circonstances d'énonciation, je fais échouer la coopération. Par exemple, selon mes faibles connaissances : je situe l'Algérie au Moyen-Orient, l'indépendance du pays devrait avoir eu lieu vers 1750, ... Je vais demeurer un lecteur empirique, qui interprète à tout venant selon mon envie. Dans ce cas précis, Eco dirait que je ne peux participer à son modèle de coopération textuelle. Bref, l'auteur et le lecteur se doivent de participer activement à la coopération textuelle. Le premier, en élaborant une bonne stratégie discursive qui permet de donner des indices suffisants sur les circonstances d'énonciation de la fabula, et le second, en faisant un minimum d'effort pour tenter de les comprendre (ex : recherches hors du texte)²⁵⁶.

6.3 Extensions parenthésées

Afin de bien suivre l'histoire racontée, le lecteur doit donc comprendre minimalement les circonstances d'énonciation. En revanche, avant d'y arriver, il doit avancer dans le texte un peu à tâtons. Il va proposer, temporairement, des circonstances possibles que le texte viendra confirmer ou écarter. Eco va nommer cette phase : extensions parenthésées. En tant que lecteur, je vais donc mettre, entre parenthèses, des avenues

²⁵⁵ *ibid.*, p.93.

²⁵⁶ *ibid.*

possibles. Mon idée n'est pas encore arrêtée, elle est en suspens. Nous sommes ici au niveau du dictionnaire qui va servir de référence. Le lecteur n'est pas encore à l'étape de postuler sur le fait que le monde du texte est réel ou non. Il accepte, de manière provisoire, le monde X : « Ainsi le lecteur, comme premier acte afin d'être en mesure d'appliquer l'information fournie par l'encyclopédie, assume provisoirement une identité entre le monde auquel l'énoncé fait référence et le monde de sa propre expérience, tel qu'il est reflété par le dictionnaire de base. ». ²⁵⁷ Eco donne l'exemple suivant : si je lis : « Hier, à cinq heures de l'après-midi, le roi de Suède est mort. ». Je ne vais pas croire fermement que c'est le roi actuel. Je vais attendre d'autres indices au niveau des structures discursives. La valeur de vérité de l'expression va demeurer en suspens tant et aussi longtemps que je n'aurai pas de garanties suffisantes. Les opérations extensionnelles du lecteur seront donc mises entre parenthèses. Searle parlerait de « faire semblant ». Dans son texte, *The Logical Status of Fictional Discourse* paru en 1975, ce dernier aborde la notion d'acte illocutoire de John Austin²⁵⁸. L'acte locutoire, pour sa part, consiste dans le sens premier de l'énoncé. Nous allons parler d'acte illocutoire de la part du lecteur lorsque ce dernier tente d'interpréter le message d'un énoncé au-delà de son sens immédiat. Il existe deux types d'actes illocutoires. Les textes qui ont pour but de donner des informations ou d'analyser des faits réels suggèrent des actes locutoires fondés sur des explications, des descriptions, des assertions théoriques et vérifiables. Nous pouvons reprendre l'exemple d'Eco : « Hier, à cinq heures de l'après-midi, le roi de Suède est mort. ». Si je lis ce titre sur la première

²⁵⁷ *ibid.*, p.94.

²⁵⁸ John L. Austin (1911-1960) est un philosophe anglais qui a mené sa carrière à l'université d'Oxford. Il était spécialiste d'Aristote et de Leibniz. Il s'intéressa aux actes de langage, plus particulièrement ceux du langage commun. On lui doit, en autres, les œuvres suivantes : *Le langage de la perception* (1971) et *Écrits philosophiques* (1994), sans oublier le très célèbre *How to do things with words* (1962).

page d'un quotidien de renom, ma première extension parenthésisée sera de l'ordre du fait réel : je suis amené à le supposer comme fait. Mon acte illocutoire sera de lire l'article au complet et de comparer avec d'autres médias crédibles pour voir si cette information est véridique. C'est un acte de prudence de ma part. En lisant l'article, je lis un peu plus loin : « c'est une information qui a été démentie tôt ce matin. ». Le « suspens » prend fin, je comprends le contexte. Mais il en va tout autrement pour les textes de fiction. En effet, le lecteur va tenter de donner un sens aux énoncés en sachant qu'il ne s'agit pas de faits réels. Dans ce cas, si je lis, au début du roman, que le roi de Suède est mort, je sais qu'il s'agit d'une fiction. Les mondes possibles sont beaucoup plus vastes et le « faire semblant » risque de durer plus longtemps en attendant que les structures discursives soient actualisées. Seul le texte est ma référence pour donner un sens qui dépasse l'acte locutoire. Mais l'acte illocutoire fait partie du jeu, de l'intrigue: « ...a work of fiction must of necessity lie in the illocutionary intentions of the author. »²⁵⁹. Le lecteur sait que c'est un « mensonge » mais il sait aussi que c'est le rôle de l'auteur de fiction : « The author will establish with the reader a set of understandings about how far the horizontal conventions of fiction break the vertical connections of serious speech. »²⁶⁰. Dans, *Confessions d'un jeune romancier*, Eco constate lui aussi la différence entre un texte « sérieux » et un texte de fiction : « Après avoir publié un texte sur la sémiotique, je consacre mon temps soit à reconnaître que je me suis trompé, soit à démontrer que ceux qui ne l'ont pas compris comme je l'entendais l'ont mal lu. À l'inverse, après avoir publié un roman, je me sens par

²⁵⁹ SEARLE, John R., « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, Vol.6, numéro 2, p.325.

²⁶⁰ *ibid.*, p. 331.

principe un devoir moral de ne pas m'élever contre les interprétations qui en sont faites (et d'ailleurs de n'en encourager aucune). »²⁶¹.

Eco adhère à la proposition de Searle mais il ne croit pas que le « faire semblant » est uniquement déterminé par les intentions du locuteur, ou de l'auteur. Il croit qu'il existe des traces textuelles qui permettent de remplir ce rôle. Souvenons-nous que pour Eco, le texte lui-même occupe une place importante dans le processus interprétatif : « C'est la raison pour laquelle les premières opérations extensionnelles doivent être mises entre parenthèses jusqu'à ce que soient déterminées, au niveau des structures discursives, des garanties suffisantes permettant de se prononcer sur le type d'acte linguistique en question. »²⁶². Sans oublier que l'encyclopédie du lecteur entre en jeu. Elle varie d'un lecteur à l'autre ce qui modifie le nombre de possibilités, et donc, d'extensions parenthésisées. Le roi de Suède est mort, assertion que je lis au début d'un roman. Personnellement, je m'intéresse aux pays scandinaves, je peux les comparer, comprendre que la Suède, aux côtés du Danemark, a occupé, pendant certaines périodes historiques, un rôle de pouvoir sur la Norvège et la Finlande. J'ai lu quelques biographies sur les monarques suédois. Bref, mes extensions parenthésisées, les possibilités, sont en corrélation avec mon encyclopédie. Si le roi de Suède est mort et que la fabula se déroule au 12^{ième} siècle au temps de la domination religieuse suédoise en Finlande, cela peut changer les choses, le prochain roi peut renforcer la domination ou l'amoindrir. Je serais un lecteur moyen contrairement à un spécialiste ou un historien qui auraient à leur disposition beaucoup plus de mondes possibles que moi. Si je suis un lecteur qui ne connaît pas l'histoire de la Suède, j'aurai moins de mondes

²⁶¹ ECO, Umberto, 2015, *Confessions d'un jeune romancier*, Éditions Grasset. Récupérer de : https://www.renaud-bray.com/mon_compte.aspx?action=1000&langue=fr&step=1.

²⁶² ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.95.

possibles. En somme, si nous suivons le raisonnement d'Eco, oui il y a les intentions de l'auteur mais aussi les compétences encyclopédiques du lecteur qui sont à prendre en considération. Le lecteur, dans la majorité des cas, ne peut appeler l'auteur pour lui demander quelles extensions parenthésisées il voulait susciter chez le lecteur. C'est le texte qui est donc la référence. Le roman peut donner des indices dès le début, par des descriptions, des dates, des personnages, dans le milieu ou carrément à la fin du roman. Ainsi, les opérations extensionnelles concernent autant l'auteur, le lecteur que le texte.

6.4 *L'encyclopédie*

Les compétences encyclopédiques du lecteur jouent donc un rôle primordial dans la coopération textuelle. Bien évidemment, le lecteur est en mesure d'interpréter le texte selon le dictionnaire de base. L'interprétation des éléments qui ressortent dans la manifestation linéaire du texte (lexèmes) se fait tout d'abord en confortant ceux-ci avec un système de règles propre à une langue donnée. Opérations assez simples, car elles se situent au niveau formel, c'est le premier niveau d'interprétation. Sauf si je ne comprends pas très bien la langue, je n'aurais aucune difficulté à comprendre les mots et les structures des phrases en lisant un roman écrit ou traduit en français. L'interprétation de type dictionnaire est certes incontournable, mais pour Eco, c'est *l'encyclopédie qui joue un rôle primordial*. En effet, mon niveau de coopération, c'est-à-dire, participer à l'interprétation du texte en proposant des mondes possibles ou en effectuant des promenades inférentielles, dépend de mes compétences encyclopédiques qu'Eco nomme le Modèle Q. Ce modèle comprend tous les degrés possibles d'interprétation de type encyclopédie, et ce, des opérations les plus simples au plus complexes. Nous allons y revenir dans ce chapitre. Pour le moment,

l'important est de comprendre la différence entre l'encyclopédie et le dictionnaire, ce qu'on expliquera maintenant.

6.5 Dictionnaire de base

Comme mentionné plus haut, le niveau le plus simple est celui du dictionnaire, qu'Eco conçoit comme un sous-niveau. À ce stade, le lecteur est en mesure de proposer des : « *postulats de signifié* minimaux ou lois d'implication (*entailment*) qui fonctionnent. »²⁶³. Eco donne l'exemple de Blanche-Neige. Si je lis : « dans un lointain royaume vivait une belle princesse appelée Blanche-Neige », spontanément, je vais me dire qu'il s'agit d'une personne de sexe féminin car je sais que le mot « princesse » indique le féminin. Le texte n'a pas encore décrit les attributs physiques du personnage mais je peux au moins postuler qu'il s'agit d'un être vivant qui possède environ tel poids, telle grandeur, tels organes, telles capacités motrices. Ces propriétés seront éventuellement actualisées par le texte. Peirce dirait que l'univers du discours reste à définir. En tant que lecteur je vais suspendre mes décisions et me limiter à l'interprétation des unités sémantiques du texte : le personnage est une humaine animée. Eco ira plus en profondeur sur le sujet dans la partie : structures discursives.

6.6 Règles de co-référence

Eco poursuit en abordant brièvement les règles de co-référence. Il s'agit pour le lecteur de désambigüiser les expressions déictiques et anaphoriques. Les expressions déictiques sont des unités linguistiques qui sont directement liées à un temps, un lieu et au sujet de l'énonciation. Dans l'exemple de Blanche-Neige, je sais qu'il s'agit d'un temps lointain,

²⁶³ *ibid.*, p.96.

probablement dans un lieu luxueux car il nous parle d'une princesse. De plus, le texte est écrit à la troisième personne, alors je sais que ce n'est pas Blanche-Neige qui parle. Ainsi, le lecteur peut assez rapidement désambiguïser le temps, le lieu et le sujet du texte qui a présenté des indices spatio-temporels et personnels. De plus, il peut associer ces indices à d'autres expressions du texte telles que : « Elle était très belle. ». Il peut déduire qu'il s'agit de Blanche-Neige car le texte n'a pas encore parlé de d'autres personnages ou objets.

6.7 Sélections contextuelles et circonstancielles

Concernant les sélections contextuelles et circonstancielles, ce n'est pas le dictionnaire qui les fournit mais bien l'encyclopédie. Eco en parlera davantage lorsqu'il abordera la notion de scénarios (*frames*). Notons tout de même le fait que l'auteur se réfère à la compétence intertextuelle telle que le propose Julia Kristeva. Dans « Pour une sémiologie des paragrammes » (1969), Kristeva s'interroge sur la signifiante perçue comme un système paradigmatique. Son élément d'analyse de départ était la poésie et l'auteure décida d'élargir sa réflexion à tous les gestes significatifs. Concernant les textes narratifs, ce dernier doit être abordé dans un tout, dans l'ensemble des œuvres d'un auteur. En effet, selon elle, l'auteur construit son texte par rapport à un autre. Il est possible de constater l'évolution de la pensée d'un auteur en comparant les textes d'une période aux précédents. Un exemple qui nous concerne : la notion d'ouverture chez Eco. Comme nous l'avons mentionné, Eco affirmait que dans *Opera aperta* il avait introduit sa réflexion sur la notion d'ouverture à travers des questionnements, notamment sur la notion d'ambiguïté, et que c'est plusieurs années plus tard, qu'il a proposé un modèle complet de coopération textuelle. Ainsi, pour comprendre *Lector in Fabula*, *Opera aperta* demeure un texte

essentiel. La compétence intertextuelle est une phase importante dans le processus d'interprétation car elle enrichit ma compréhension du texte :

...quand il est produit non pour un seul destinataire mais pour une communauté de lecteurs, l'auteur sait qu'il sera interprété non selon ses intentions, mais selon une stratégie complexe d'interactions qui implique aussi les lecteurs et leur compétence dans leur propre langue, comprise comme un trésor social. Par « trésor social », je n'entends pas seulement une langue donnée dans son ensemble de règles grammaticales, mais toute l'encyclopédie que l'usage de cette langue a générée : les conventions culturelles et l'histoire des interprétations antérieures de ses nombreux textes, y compris celui que le lecteur tient dans ses mains.²⁶⁴

Ainsi, selon Eco, lire est une action qui doit prendre en compte bien plus que le texte tel quel, bien plus que la langue et ses codes. Lire c'est prendre en compte l'ensemble de l'encyclopédie, les interprétations qui constituent la sémiosis illimitée, l'ensemble des textes, bref, l'histoire de l'homme et sa signifiante. En lisant le *Nom de la rose*, je dois bien sûr comprendre la langue dans laquelle le texte est rédigé ou traduit (comprendre la définition des mots, de la grammaire). Au-delà du texte lui-même, il y a Eco le médiéviste qui nous plonge dans une époque spécifique de la civilisation occidentale : la religion chrétienne à son apogée. Pour le lecteur occidental, l'époque médiévale fait partie de son histoire, de son encyclopédie. L'Âge des ténèbres de la raison où le critère de vérité réside dans les écrits chrétiens. Pour saisir le sens du texte, je dois comprendre l'histoire occidentale. Les philosophes grecs ont fondé la connaissance rationnelle pour remplacer les mythes, la religion chrétienne fait son apparition, le savoir retourne du côté de la croyance. Je me réfère donc à des unités sémantiques construites par la culture

²⁶⁴ ECO, Umberto, 2015, *Confessions d'un jeune romancier*, Éditions Grasset. Récupérer de : https://www.renaud-bray.com/mon_compte.aspx?action=1000&langue=fr&step=1.

occidentale : pouvoir religieux, principes chrétiens stricts, gestion des comportements par l'Inquisition. Bref, une œuvre n'est pas seulement un élément distinct mais un discours qui raconte l'histoire de l'homme.

6.8 Hypercodage rhétorique et stylistique

Nous sommes encore à un sous-niveau de la coopération textuelle car le lecteur peut interpréter plusieurs paralexèmes et des expressions figées. C'est la tradition rhétorique d'une langue qui en est le fondement. En reprenant l'exemple de Blanche-Neige, lisons la première phrase du texte : « Il était une fois... », le lecteur, en se référant à son encyclopédie, peut faire au moins trois postulats de base qu'Eco nomme un contrat de véridiction :

- (i) Les événements se déroulent à une époque historique non-définie.
- (ii) Ces événements ne sont pas réels.
- (iii) L'auteur désire raconter une histoire fictive pour divertir.

Nous ne sommes pas encore au niveau des règles de co-référence. C'est pour cette raison qu'Eco parle de sous-niveau. Il donne l'exemple de la nouvelle d'Allais, que nous présenterons en détail vers la fin du chapitre. Dans *Un drame bien parisien*, à la première phrase du chapitre un, on peut lire qu'il s'agit de l'histoire de Raoul et Marguerite. Tout lecteur en déduira qu'il est question d'un homme et d'une femme même si aucune règle de co-référence ne le mentionne. De plus, Allais ajoute qu'ils sont mariés. Le lecteur sait que c'est Raoul et Marguerite qui sont mariés ensemble : « L'auteur savait que le texte pouvait se permettre cette paresse sur la base d'une règle stylistique hypercodée. »²⁶⁵.

²⁶⁵ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.99.

6.9 Inférences de scénarios communs

Toujours dans le texte d'Allais, on peut lire que Raoul, la main levée, se dirige vers Marguerite. En lisant cette phrase, le lecteur en déduira que Raoul va frapper Marguerite. Pourquoi? Parce que, habituellement, quelqu'un qui lève la main en direction d'un individu, cela appelle une attaque physique. Le lecteur se réfère donc à des scénarios connus et communs pour proposer cette action. Ce scénario est inscrit dans des circonstances précises : les deux personnages sont au cœur d'une dispute pour des raisons de jalousie. Si le texte faisait état d'un député qui lève la main lors d'un vote, le lecteur aurait interprété le geste comme une approbation ou une désapprobation concernant une proposition politique : « Un scénario semble être quelque chose à mi-chemin entre une représentation sémémique très 'encyclopédique' exprimée en termes de grammaire de cas et un exemple d'hypercodage. »²⁶⁶. Chaque *frame* (cadre) est composé d'un certain nombre d'informations qui n'ont pas besoin d'être dites dans un texte. Eco affirme qu'un *frame* est la structure d'une situation stéréotypée. Même si les détails changent d'une histoire à l'autre, certains éléments ne changent pas. En lisant une histoire qui se déroule à l'anniversaire d'un petit garçon, j'insère automatiquement des éléments communs à tous les anniversaires : invités, décorations, gâteaux, jeux... Pour ce qui est des détails, le lecteur ne peut savoir, tant que le texte ne le mentionne pas, les types de décorations, qui sont les invités ou la saveur et la forme du gâteau. Un *frame* est donc une histoire virtuelle et condensée. Eco fait des liens avec les recherches en Intelligence Artificielle, et autres recherches du même type, qui utilisent la notion de *frame*. Plus précisément, c'est Marvin

²⁶⁶ *ibid.*

Minsky²⁶⁷, dans un article publié en 1974, *A Framework for Representing Knowledge*, qui selon Eco a proposé cette notion. Pour résumer, le *frame* est alors vu comme une structure de données qui permet de produire une subdivision d'une connaissance X en sous-structures. Ces dernières représentent des situations que Minsky qualifie de « stéréotypées », c'est-à-dire, qui sont communes, qui reviennent souvent. Eco fait un lien avec le texte qui se subdivise en sous-structures, qui elles, sont souvent stéréotypées. Comme dans l'exemple où Raoul lève la main vers Marguerite. En tant que lecteur, plusieurs éléments du texte nous permettent d'anticiper ce qui va arriver, et ce, par « habitude ». Habituellement, dans un roman où un homme découvre que sa femme a un amant, et que l'on sait que cet amant est la victime d'un meurtre, nous sommes portés à prévoir que le coupable c'est le mari cocu. En effet, selon notre encyclopédie, c'est souvent ce qui arrive.

6.10 Inférence de scénarios intertextuels

Comme nous venons de l'expliquer, le lecteur va se référer à son encyclopédie afin de comprendre le texte. Eco affirme que ce n'est pas si simple car il ne s'agit pas seulement d'interpréter, lexème par lexème, les expressions présentes dans le texte. Ainsi, le texte ne peut être lu comme une entité distincte. Il faut prendre en compte l'expérience qu'a le lecteur des autres textes qu'il a lus. Cela nous ramène au concept de compétence intertextuelle de Kristeva. Comprendre un texte implique l'ensemble des systèmes sémiotiques propres au lecteur : « Le livre renvoie à d'autres livres (...) et donne à ces

²⁶⁷ Marvin Minsky est un scientifique américain qui contribua au développement de l'intelligence artificielle. Ses travaux portent sur les mathématiques symboliques, la psychologie cognitive et les réseaux neuronaux. Il est l'auteur, entre autres, de : *The Society of Mind* (1987) et de *The Emotion Machine : Commonsense Thinking, Artificial Intelligence, and the Future of the Human Mind* (2007).

livres une nouvelle façon d'être, élaborant ainsi sa propre définition. »²⁶⁸. Eco ajoute qu'il est aussi possible de se référer à la notion de *motifs* de Veselovskij²⁶⁹, et de ses successeurs, pour parler des scénarios intertextuels. Les motifs sont des éléments du texte qui sont récurrents (*patterns*) dans la tradition littéraire, et donc, liés à la culture, à l'encyclopédie. Contrairement au *topoi* qui est plus fluide et général dans la fabula, le *motif* est précis, spécifique :

Nous en voulons pour preuve Boris Tomasevskij (1928) qui, dès l'époque des formalistes russes, propose l'acception suivante de motif : parcelle thématique non décomposable ultérieurement (« Le soir descendit », « Le héros mourut ») ; mais il insiste sur le fait que cette acception diffère de celle de l'analyse comparative des intrigues « errantes » où les unités sont plus vastes et où elles apparaissent comme « historiquement non décomposées » plutôt que non décomposables dans le cadre d'un genre littéraire.²⁷⁰

Eco se demande comment concilier le *topoi*, de la rhétorique classique, et le *motif* des formalistes russes ? Plus précisément, comment établir des hiérarchies de *scénarios* dans lesquels le *motif* occupe une seule position ? Il suggère une solution, qu'il considère lui-même incomplète. Cette solution se divise en quatre points :

- 1) Définir les scénarios maximaux (fabula préfabriquée. Ex : schéma policier/règles de genre)
- 2) Définir les scénarios motifs (acteurs, décor, séquence).
- 3) Définir les scénarios situationnels contraints à certaines portions de l'histoire (shérif, bandits, western)
- 4) Considérer les véritables *topoi* rhétoriques.

²⁶⁸ KRISTEVA, Julia, (1969a), « Pour une sémiologie des programmes », *Semeiotike : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p.113-146.

²⁶⁹ Veselovskij (1838-1906) est un théoricien russe de la littérature. Il s'intéresse aux études littéraires comparatives. Son œuvre, *Poétique historique*, aurait influencé le courant formaliste.

²⁷⁰ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.102.

Eco conclut que le concept de scénario intertextuel est plus vaste que le motif mais qu'il demeure un élément qu'il serait intéressant d'approfondir : « Le concept de scénario intertextuel est encore trop vaste mais il est utile dans ces phases de la recherche où il sert encore à désigner ce que Wittgenstein appelait *family resemblances*, qui restent à approfondir par des taxonomies plus articulées. »²⁷¹. C'est en 1953, dans un ouvrage posthume, qu'il est possible de voir apparaître la notion de *family resemblances* (les « airs de famille ») de Wittgenstein dans son œuvre *Philosophical Investigations*. Il prétend que nous considérons des choses comme étant liées par une caractéristique fondamentale. Mais il croit que ces choses seraient plutôt liées par un ensemble de similitudes qui se chevauchent entre elles. Il donne l'exemple des jeux : de cartes, de société, de balle.... Bref, les jeux possèdent entre eux des similitudes qui permettent de les classer sous une catégorie, une famille de ressemblances. Mais, ontologiquement, ils sont tous uniques pour des raisons spécifiques. Un jeu, globalement, a des règles, des hiérarchies d'actions, mais chaque jeu a ses propres procédures et des outils différents : cartes, balles... Selon Eco, il en va de même pour les scénarios intertextuels. Un auteur pourrait utiliser le scénario commun d'un amant tué par un mari jaloux, scénario globalement similaire à un autre roman, mais il va l'utiliser différemment. Dans un roman policier nous pourrions avoir des détails du crime, des éléments criminalistiques, des interrogatoires. Alors que, dans un roman d'amour, nous pourrions avoir des descriptions des états psychologiques des personnages et des réflexions existentielles sur l'amour plutôt que des détails techniques du crime. Ainsi, les scénarios intertextuels naviguent dans l'encyclopédie sous différentes combinaisons : « Il n'est pas rare que le lecteur, au lieu d'avoir recours à un scénario

²⁷¹ *ibid.*, p.104.

commun, prélève directement du répertoire de sa compétence intertextuelle le scénario correspondant, plus réduit, et plus concis par rapport au premier (et donc plus facilement applicable à un univers de discours bien défini). »²⁷². À titre d'exemple, un enseignant en philosophie qui doit présenter la théorie de la justice de John Rawls à ses étudiants mais qui connaît plus ou moins sa pensée, puisera dans sa propre expertise afin de le comprendre. Ainsi, si dans son encyclopédie la notion de libéralisme et de communautarisme sont bien acquises, c'est déjà un bon point de départ. Cela augmente donc sa compétence intertextuelle.

6.11 Hypercodage idéologique

Dans cette encyclopédie, les systèmes idéologiques sont des cas d'hypercodage. En effet, pour Eco, lorsque le lecteur est face à un texte, il l'aborde selon sa propre perspective idéologique qui fait partie de son encyclopédie. Étant donné que chaque lecteur possède sa propre encyclopédie, comment le texte peut-il prévoir un Lecteur Modèle qui pourra participer à une coopération textuelle donnée? Eco affirme que cette question concerne les structures actantielles et idéologiques qu'il analyse, de manière approfondie, dans les sections qui vont suivre : les structures discursives et les structures narratives.

7- Les structures discursives

La cinquième partie de *Lector in fabula* se penche plus avant sur les structures discursives, la forme du discours (Style, langue, figures de style...). Premièrement, selon Eco, les références encyclopédiques ne suffisent pas au lecteur pour déterminer quelles propriétés ou sèmes (mots ou unités lexicales) d'un sémème (phrases) se doivent d'être

²⁷² *ibid.*, p.105.

actualisées : « Normalement, les propriétés du sémème restent virtuelles, c'est-à-dire qu'elles restent enregistrées par l'encyclopédie du lecteur qui tout simplement se dispose à les actualiser quand le cours textuel le lui demandera. »²⁷³. Eco croit que le lecteur doit ajouter des hypothèses sur le topic (sujet, thème) ou les topics textuels. Le topic, ou lieu interprétatif proposé par le lecteur, est compris comme un phénomène pragmatique plus ou moins complexe. Si le topic est un phénomène pragmatique, l'isotopie (points sémantiques communs dans un texte pour assurer une suite logique) , pour sa part, est un phénomène sémantique. Reprenant Greimas, Eco divise les isotopies en trois catégories : 1) *les isotopies discursives phrastiques à dysfonctionnelles* 2) *discursives transphrastiques à disjonction paradigmatique* 3) *normatives*. L'auteur conclut que l'isotopie est un terme qui englobe bon nombre de phénomènes derrière lesquels se cache une constance dans le parcours de sens. Ce parcours est possible lorsqu'il est soumis à des règles de cohérence. Mais les isotopies sont inhérentes aux topics, car c'est le mouvement coopératif (pragmatique du topic) qui amène le lecteur à déterminer les isotopies en tant que propriétés sémantiques d'un texte.

Devant un lexème, le lecteur ne peut pas savoir quels sèmes du sémème il doit actualiser. Il ne peut prendre en considération toutes les propriétés sémantiques incluses ou implicites dans le sémème. Le lecteur va donc utiliser ce dont il a besoin, et va laisser de côté ce qu'il ne retient pas. Dans *Un drame bien parisien*, nous savons que Raoul est un homme. Il est donc un être vivant qui possède tels membres et tels organes. Je vais utiliser la propriété sémantique « main et bras » lorsque je vais lire qu'il lève la main sur Marguerite. Eco nomme ces propriétés en attente, des « propriétés narcotisées ». Elles ne

²⁷³ *ibid.*, p.109.

sont pas éliminées ou niées mais seulement non-affirmées explicitement. De ce fait : « Les structures discursives sont actualisées à la lumière d'une hypothèse sur le *topic* ou les *topics* textuels. »²⁷⁴. Eco conçoit que les scénarios et les représentations sémémiques trouvent leur source dans les processus de sémiosis illimitée. Il faut aussi considérer l'encyclopédie comme étant potentiellement illimitée. Comment alors un texte (potentiellement infini) peut-il générer des interprétations stratégiquement prévues? C'est le *topic* qui permet d'orienter les actualisations du lecteur en réduisant la sémiosis. Pour illustrer ses propos, Eco utilise l'exemple suivant : « Charles fait l'amour avec sa femme deux fois par semaine. Pierre aussi. ». En lisant cet énoncé, je fais face à une ambiguïté. Pierre fait-il aussi l'amour avec la femme de Charles deux fois par semaine ou bien avec sa propre femme? Est-ce que le *topic* est la fréquence sexuelle de deux couples ou est-ce le triangle amoureux des trois individus? Tout dépend de la suite du texte.

- Exemple de *topic* = rythme sexuel : « Combien de fois par semaine Charles et Pierre font-ils l'amour avec leur femme respective? »
- Autre *topic* = triangle amoureux : « Que se passe-t-il entre ces trois-là? Je veux dire, qui fait l'amour avec qui? »

Il existe, selon Eco, des scénarios intertextuels ancrés dans notre encyclopédie concernant les triangles adultères car l'ambiguïté n'aurait pas existé si l'on change le *topic* de la phrase : « Charles promène son chien tous les soirs. Pierre aussi. ». Il est peu probable qu'un lecteur s'attarde à savoir si Pierre promène aussi le chien de Charles. Bien sûr, il existe différents types de texte et des degrés différents d'ouverture. De ce fait, le nombre de *topics* varie d'un texte à l'autre. De plus, dans un même texte, il est possible de constater une hiérarchie de *topics* allant des *topics* de phrases aux *topics* discursifs et narratifs. Sans

²⁷⁴ *ibid.*, p.110.

oublier le macrotopic qui englobe tous les topics. Par la suite, Eco ajoute qu'il est important de distinguer le topic et l'isotopie : « *le topic est un phénomène pragmatique tandis que l'isotopie est un phénomène sémantique.* »²⁷⁵. Le premier est un opérateur chez le lecteur, le second est structurel, interne au phénomène textuel. Le topic nécessite l'initiative du lecteur qui va formuler une hypothèse de base sous une forme interrogative. Il va sélectionner ou narcotiser les propriétés sémantiques d'un lexème à partir du topic. L'ensemble des initiatives du lecteur vont permettre d'établir : « un niveau de *cohérence interprétative* dite *isotopie*. »²⁷⁶.

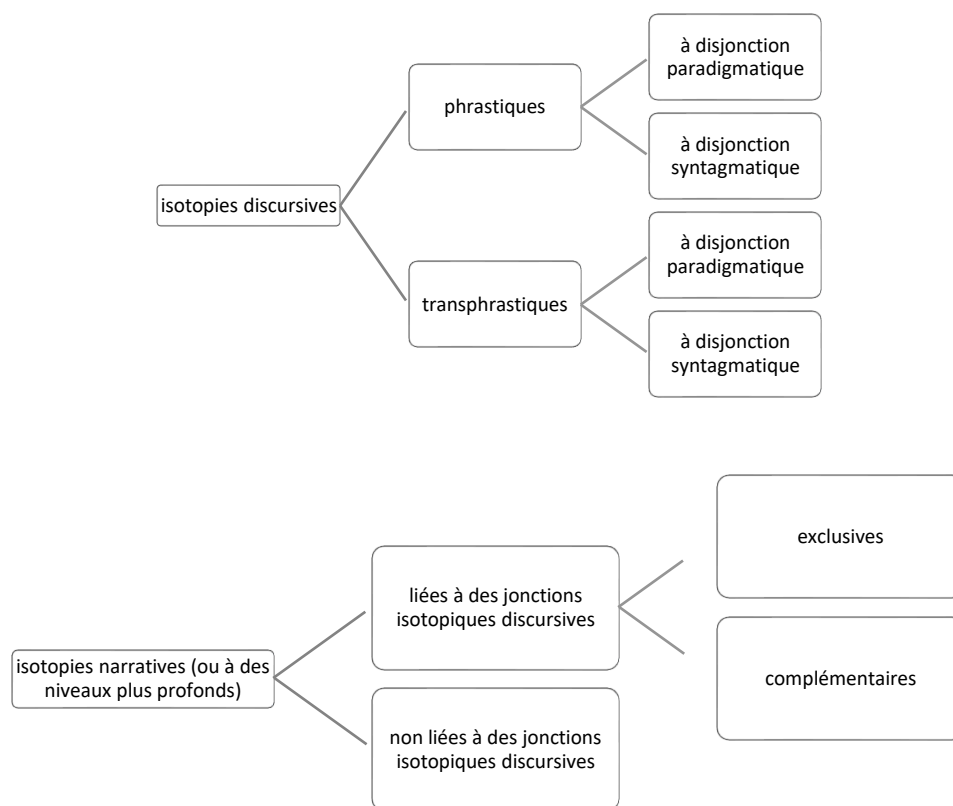
Selon Greimas, l'isotopie est ce qui permet une lecture uniforme d'un texte. Il faut voir l'isotopie comme un système de catégories sémantiques qui se répète de manière redondante ce qui permet de désambiguïser le texte : « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique. »²⁷⁷. L'isotopie comprendrait plusieurs phénomènes sémiotiques tels que : l'isotopie sémantique, stylistique, énonciative et narratives. L'ensemble de ses « catégories » d'isotopies permettrait un parcours de lecture cohérent. Eco se demande si, pour obtenir la cohérence, on doit appliquer les mêmes règles aux différents niveaux textuels? Cette interrogation l'amène à proposer une systématique des isotopiques (non exhaustive) afin d'en montrer les différentes formes :

²⁷⁵ *ibid.*, p.116.

²⁷⁶ *ibid.*

²⁷⁷ GREIMAS, Algirdas Julien, « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 188.

Eco : systématique des isotopies



Isotopies discursives phrastiques à disjonction paradigmatiche	<p>Dans l'essai de Greimas sur l'écriture cruciverbiste: « L'ami des simples = herboriste. ».</p> <p>Le mot « simple » possède deux sélections contextuelles : commune (adjectif) et spécialisée (substantif). Je décide, par identification du topic, que « simple » est compris dans son acceptation spécialisée (herbes).</p> <p>Donc, ami = passionné ou amateur et non compagnon.</p> <p>Le résultat sémantique cohérent de mon interprétation = isotopie.</p> <p>Isotopies dénotativement exclusives : simple = herbe ou simple = simple d'esprit.</p>
Isotopies discursives phrastiques à disjonction syntagmatique	<p>« <i>They are flying planes.</i> » (1) ce sont des avions en vol ou (2) ils font voler des avions.</p> <p>Isotopies dénotativement exclusives : c'est une action humaine ou des objets mécaniques.</p> <p>Topic = hypothèse coopérative qui permet d'actualiser les sélections contextuelles et les co-références.</p>
Isotopies discursives transphrastiques	<p>Exemple de coopération textuelle infructueuse : Blague de Greimas (1966) : deux types discutent lors d'une fête. Le 1^{er} louange la nourriture, le service, l'hospitalité, les belles femmes et</p>

<p>à disjonction paradigmatique</p>	<p>l'excellence des toilettes. Le second affirme qu'il n'y est pas encore allé. L'interlocuteur fait erreur car il superpose deux scénarios. Scénario fête = toilettes des hôtes, <u>type social</u>. Non la pièce (pour affirmer l'excellence des toilettes il faudrait considérer la plomberie, l'électricité, la disposition...) = scénario architecture de l'intérieur et ameublement, <u>type technologique</u>. Toilettes = terme polysémique. Isotopies dénotativement exclusives : vêtements ou cabinets.</p>
<p>Isotopies discursives transphrastiques à disjonction syntagmatique</p>	<p>L'exemple de Charles et de Pierre. (Couple ou triangle?) Isotopie discursive avec dénotations alternatives : il s'agit de 3 ou de 4 personnes? Le résultat sémantique dépend d'une décision syntaxique et du choix du topic.</p>
<p>Isotopies narratives liées à des disjonctions isotopiques discursives qui génèrent des histoires mutuellement exclusives</p>	<p>Extrait de texte de Machiavel : « Domitien abattait tous les sénateurs qui auraient pu lui succéder. Mais un ami le convainc de ne pas tuer Nerva étant donné que lui-même était déjà vieux et sa mort est proche. Nerva lui succéda. » « Lui-même » = Domitien ou Nerva Qui est vieux et près de la mort? = Domitien ou Nerva. Deux histoires sont possibles = l'ami veut aider Domitien ou Nerva. Divers mondes possibles qui seront confirmés ou non par le reste du texte.</p>
<p>Isotopies narratives liées à des disjonctions isotopiques discursives qui génèrent des histoires complémentaires</p>	<p>Ex : théorie médiévale des quatre sens de l'écriture. Sens littéral = au temps de Moïse, les fils d'Israël sont sortis d'Égypte. Sens allégorie = notre rédemption par le Christ. Sens moral = conversion de l'âme du péché à la grâce. Sens anagogique = sortie de l'âme sainte de la servitude de la corruption vers la gloire éternelle. Dans l'encyclopédie médiévale d'Israël = peuple élu ou l'âme.</p>
<p>Isotopies narratives non liées à des disjonctions isotopiques discursives qui génèrent en tout cas des histoires complémentaires</p>	<p>Exemple : analyse de Greimas du mythe de bororo (1970). Deux récits dans le mythe : (1) recherche des eaux = isotopie naturelle (2) problèmes du régime alimentaire = isotopie alimentaire. Peu importe l'histoire que nous actualisons, il n'y pas de changement au niveau narratif. (Mêmes personnages et événements) Les 2 isotopies narratives ne s'excluent pas mais se complètent.</p>

Par cette systématique des isotopies, Eco a voulu démontrer que le terme « isotopie » concerne différents phénomènes. Ce qui demeure unique dans tous les cas, c'est qu'une « isotopie » implique nécessairement un parcours de sens soumis à des règles interprétatives cohérentes. De plus, le topic joue un rôle important. En effet, en voulant déterminer le topic, le lecteur cherche aussi à déterminer les isotopies. Ainsi, nous sommes en présence d'un mouvement coopératif entre topic et isotopie : « ...la détermination du topic est un mouvement coopératif (pragmatique) qui amène le lecteur à déterminer les isotopies comme des propriétés sémantiques d'un texte. »²⁷⁸. En fait, le travail d'Eco met le doigt sur des processus interprétatifs souvent perdus de vue, qui ont à voir aussi bien avec les structures langagières qu'avec les sélections du lecteur, lesquelles sont fondées sur son encyclopédie aussi bien en ce qui concerne les formes de textes qu'en ce qui regarde les différents domaines d'objets dont peut s'occuper la littérature.

8- Les structures narratives

Le lecteur peut formuler des macropropositions narratives d'un texte, que ce dernier soit narratif ou non. Si l'on veut définir une séquence discursive comme narrativement suffisante, certains éléments doivent être effectifs. En s'inspirant de Van Dijk, Eco postule qu'une narration doit comporter une description d'actions. Dans *Texte, contexte et Connaissance*, Van Dijk tente de faire des liens entre les structures situationnelles et sociétales et le processus de production et de compréhension des discours. Selon lui, il n'existe pas de liens directs entre les structures discursives et les structures sociales. Il

²⁷⁸ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.128.

propose un niveau intermédiaire entre les deux : « ...une interface qui fasse le lien entre d'un côté la structure sociale globale et locale et de l'autre côté avec les structures discursives et les processus cognitifs de production et de compréhension. »²⁷⁹. Comme nous venons de le voir, les structures discursives se situent à un niveau plutôt sémiotique : choix de langue, lieux, personnages, style, division des chapitres... Les liens avec l'encyclopédie, d'un point de vue culturel, ne sont pas aussi évidents lorsque nous sommes au niveau des structures narratives (mondes possibles, structures idéologiques...) Les modèles contextuels des structures discursives peuvent, selon Van Dijk, faire l'objet d'une analyse « sociale », ou encyclopédique, au même titre que les structures narratives par l'identification de catégories précises. Il propose donc que chacune des actions qui composent et entourent n'importe quel discours indique l'agent, l'intention de l'agent, l'état ou monde possible, un changement avec sa cause ainsi que les propos qui le déterminent, les états mentaux, les émotions et les circonstances : « L'action est l'acte de langage en cours ou toute autre action sociale accomplie par le discours, et elle peut également avoir différents niveaux de généralité ou de spécificité : poser une question, enseigner un cours, superviser des doctorants, travailler à l'université, etc. »²⁸⁰. Cette idée s'accorde très bien lors de discours prononcés dans le cadre d'une interaction sociale mais Eco croit qu'il est aussi possible de l'appliquer en ce qui concerne les textes narratifs. En effet, Van Dijk propose une liste d'indications qui permet de faire un pont cohérent et pertinent entre les structures discursives et les structures narratives. C'est en tentant de répondre aux indications de la liste qu'il va construire une stratégie discursives pertinente

²⁷⁹ VAN DIJK, Teun A., « Texte, Contexte et Connaissance », *Semen*, 27 / -1, 127-155.

²⁸⁰ *ibid.*

qui guidera le lecteur dans les différents niveaux de coopération textuelle. Face à ces éléments contextuels, le lecteur se place en état d'attente dans lequel il élabore ses prévisions sur la signification de ces mêmes éléments. Il doit prendre en compte les disjonctions de probabilités. Par exemple, dans un texte narratif, on peut parfois constater la présence de signaux de suspense qui remettent à plus tard l'éclaircissement des mondes possibles du texte. Par cet état d'attente, le lecteur est appelé à collaborer au développement de l'histoire. Il configure donc un monde possible que la suite du texte confirmera ou non. Au niveau narratif, les questionnements du lecteur concernent l'histoire (la fabula) en tant que telle. Que va-t-il arriver au personnage? Va-t-il se marier? Mourir ? Fuir? Les formalistes russes opposaient « fabula » et « sujet ». La fabula concernait le schéma de la narration (profondeurs du texte) : cours des événements dans le temps, logique des actions, syntaxe des personnages. Pour sa part, le sujet correspond à l'histoire qui est racontée (le texte en surface). Le sujet est aussi envisagé comme étant la première synthèse que fait le lecteur en postulant des macropropositions sur la base de son analyse des structures discursives. Ce qui intéresse Eco, ce ne sont pas ses subtilités entre fabula et sujet mais le processus par lequel le lecteur formule des macropropositions narratives après avoir actualisé les structures discursives.

Eco : fabula vs sujet

Fabula	Sujet
Schéma fondamental de la narration. Logique des actions. Syntaxe des personnages. Cours des événements dans le temps. Série d'événements d'objets inanimés ou des idées.	Histoire telle qu'elle est racontée. Histoire telle qu'elle apparaît en surface (décalages temporels, description, saut en avant ou en arrière...) Identification du sujet aux structures discursives. Première synthèse du lecteur.

Les topics sont établis au niveau discursif mais ils sont actualisés au niveau narratif. C'est à travers cette actualisation que la fabula se dessine. Le format de la fabula dépend des compétences encyclopédiques du lecteur. Les prévisions que propose le lecteur, et qui devront être validées par la fabula, ne sont pas choisies au hasard : « Il reste à établir quelles sont les conditions élémentaires pour qu'une séquence discursive puisse être définie comme narrativement importante. Décision indispensable pour pouvoir avancer des prévisions et accomplir des promenades inférentielles. »²⁸¹. C'est pour cette raison qu'Eco va prendre en considération les conditions présentées par Van Dijk

- « Un agent
- Une intention de l'agent
- Un état ou monde possible
- Un changement, avec sa cause et le propos qui le détermine
- Des états mentaux, des émotions, des circonstances
- Les actions décrites sont difficiles et seulement si l'agent n'a pas un choix évident quant au cours des actions à entreprendre pour changer l'état qui ne correspond pas à ses propres désirs.
- Les événements qui suivent cette décision doivent être inattendus, et certains d'entre eux doivent apparaître inusuels ou étranges. »²⁸²

Le respect de ses conditions implique qu'un bon nombre de textes narratifs sont exclus. Comme dans l'exemple suivant : si je lis : « J'ai pris l'autobus à 7h15, le trajet jusqu'à Québec a duré 2h20. Arrivé à Québec, j'ai pris un taxi qui m'a coûté 10\$ pour me rendre à l'hôtel. ». Ces informations excessives ne décrivent pas d'actions difficiles, aucun choix n'est imposé à l'agent, je ne connais pas ses émotions et je ne m'attends pas à des événement inattendus ou étranges. Eco affirme qu'il est possible de réduire quelque peu

²⁸¹ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.137.

²⁸² *ibid.*, p.137.

cette liste ou bien d'ajouter des conditions qui pourraient être pertinentes selon les circonstances du texte.

En ce qui concerne l'action dans un contexte narratif, Eco s'intéresse aussi à la théorie de la narrativité d'Aristote. Dans, *De Superman au Surhomme*, Eco explique que la théorie de la narrativité aristotélicienne serait la référence de l'ensemble des théories sur les textes narratifs. Lors de la construction d'une *fabula*, l'auteur produit une séquence d'actions et d'évènements. Aristote nomme cette production : l'imitation d'une action. Tout ce qui est formel est accessoire : style, écriture, psychologie des personnages.... Pour Aristote, la construction d'une histoire implique un personnage auquel le lecteur peut s'identifier (ni trop parfait ni trop mauvais) qui rencontre des péripéties qui l'amènent à vivre des instants de bonheur et des instants de malheur. Il faut que la tension monte pour stimuler le lecteur et une fois l'intensité souhaitée, le récit parvient à son paroxysme (atteinte de la catharsis), il faut alors insérer une action ou un fait qui vient défaire la tension. Mais il est nécessaire, pour que l'effet soit pertinent, que le lecteur se reconnaisse ou reconnaisse son monde dans la *fabula* : « En élaborant cette recette, Aristote savait pertinemment que le paramètre d'acceptabilité ou de l'inacceptabilité d'une histoire ne réside pas dans l'histoire elle-même mais dans le système d'opinions régissant la vie sociale. »²⁸³. Il faut donc que l'histoire soit vraisemblable, qu'elle s'accorde donc avec l'univers du lecteur, avec son encyclopédie. Le roman populaire s'inspire de ce modèle car c'est en « flattant » le lecteur, en lui offrant une histoire qui ressemble à son univers, qu'il sera captivé par le récit. De quelles manières? Par l'utilisation de caractères préfabriqués et de lieux communs et récurrents.

²⁸³ ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, p.14.

Selon Eco, il est possible de constater qu'il existe deux interprétations possibles du modèle aristotélicien : la problématisation ou la consolation. Lorsque qu'il termine la lecture d'un roman, soit que lecteur demeure dans l'interrogation et la réflexion (problématisation) ou soit que le texte a répondu à toutes ses questions (consolation). Eco explique que la problématisation est effective lorsque la catharsis a permis de démêler la fabula mais que le lecteur n'est pas « réconcilié » avec lui-même. Eco donne l'exemple du roman *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal. Julien Sorel refuse de poursuivre la tradition familiale de devenir maître d'une scierie. Son rêve : connaître un parcours similaire à Napoléon Bonaparte, débiter en bas de l'échelle et devenir un personnage historique. Pour ce faire, il commence par devenir précepteur dans la maison du maire mais il tombe amoureux de la femme de ce dernier (Louise de Rênal). Il quitte la demeure et s'installe à Paris, tombe amoureux (par intérêt pour le rang social) de la fille d'un marquis (Mathilde) et cette dernière tombe enceinte de lui. Le marquis fait anoblir Julien comme officier en attendant de décider s'il autorise le mariage. Cependant, Louise de Rênal prévient le marquis que Julien l'a déjà séduite par le passé. Il refuse donc le mariage. Frustré de ne pas pouvoir se marier, et donc, de ne pouvoir monter dans l'échelle sociale, Julien tente de tuer Louise de Rênal pour se venger. Il échoue et est emprisonné pour tentative de meurtre puis condamné à mort. Louise ira le visiter en prison et l'amour renaitra entre eux. Il finira décapité. Il est difficile pour le lecteur de s'identifier à cet anti-héros, des questions demeurent en suspens : « quelles perspectives pour la génération issue de l'écroulement du monde napoléonien a-t-elle (la génération) d'affirmer son énergie sans mythes et sans buts ? L'insoutenable laissé en suspens par le récit, c'est que le lecteur ignore toujours s'il doit

ou peut s'identifier à Julien et cet acte lui procure quelque soulagement.²⁸⁴». Si nous nous plaçons, idéologiquement et culturellement, à l'époque du personnage, il est certain que malgré la révolution industrielle et l'économie capitaliste naissante, les libertés individuelles étaient loin d'avoir atteint leur plein développement. Passer du mode féodal au mode capitaliste ne s'est pas fait en quelques années. Ainsi, bon nombre d'individus ont souffert de l'inégalité des chances. Sous l'ancien régime, la majorité de la population était paysanne et n'avait pas l'opportunité de monter dans la hiérarchie sociale et économique. Alors, comme lecteur, je peux comprendre l'envie de Julien de désirer sortir de ce cadre familial et social. En revanche, je demeure réticente face aux moyens qu'il a employé pour tenter d'y arriver. Ainsi, la séquence factuelle du récit, au lieu de démêler les nœuds, se complexifie au contact du personnage qui va à l'encontre, psychologiquement et idéologiquement parlant, disons de mes valeurs ou de celle de tel lecteur ou lectrice. Je comprends le personnage mais en même temps, je fais face à des interprétations contradictoires. Eco pourrait affirmer que cette œuvre présente un degré d'ouverture intéressant car le lecteur doit participer activement à l'actualisation du texte en tentant d'éclaircir certaines ambiguïtés laissées par l'auteur dans la structure narrative du texte. Ainsi, Eco va s'intéresser à des textes qui offrent cette option d'ambiguïté, car comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, Eco conclut, dans *Opera aperta*, que l'ouverture dépend du niveau d'ambiguïté de l'œuvre. Trop d'ambiguïtés, impossible d'interpréter adéquatement, et pas assez d'ambiguïtés le lecteur n'a pas la chance de coopérer, à un niveau satisfaisant, au texte car il est trop prévisible. C'est le cas dans le modèle aristotélicien de la consolation

²⁸⁴ *ibid.*, pp.16-17.

La seconde interprétation du modèle aristotélicien, la consolation, peut être illustrée par le roman-feuilleton : *les Mystères de Paris*. Ce roman a été publié sous forme de feuilleton, par Eugène Sue, dans le *Journal des débats* de juin 1842 à octobre 1843. À chaque semaine, le lecteur pouvait poursuivre la saga de Rodolphe, défenseur de la justice sociale. L'histoire commence dans une ruelle parisienne où Rodolphe assiste à une querelle entre un homme et une prostituée. Il décide d'intervenir et apprend à connaître l'histoire des deux protagonistes : d'un côté Chourineur, apprenti boucher et ancien militaire ayant tué un officier. Il a passé quinze années en prison. De l'autre, la prostituée se surnomme Goualeuse, 16 ans, orpheline ayant connu des années de violence, elle termine ses jours en prison pour vagabondage. Bref, le lecteur est en présence de personnages meurtris par la vie, sans le sou et vivant dans des conditions déplorables. Un sentiment de pitié et de compassion peut naître et rythmer le reste de la lecture du récit. Sans entrer dans les détails de l'histoire, l'important est de comprendre l'utilisation de personnages dont les plaies psychologiques sont vives, Rodolphe va tenter de sauver plusieurs personnes de la misère et de l'injustice. Eco n'est pas friand de ce type de récit qui utilise à outrance la redondance et le sensationnalisme afin que le lecteur continue de lire son histoire. Sue avait certainement un contrat avec le *Journal des débats* et même s'il avait cru que son récit était terminé, il se devait de le poursuivre pour respecter ses engagements. Et c'est là que le bât blesse. Eco croit que ce type de production narrative : « est socialo-démocratico-paternaliste d'un point de vue thématique mais aussi structurel, car il se doit d'ouvrir des crises (psychologiques, sociales, narratives) qui puissent être résolues, conformément à l'arc du modèle aristotélicien (péripétie, révélation, catharsis). »²⁸⁵. La coopération

²⁸⁵ *ibid.*, p.20.

textuelle est plutôt faible dans ce cas car l'auteur dirige son histoire en gardant en tête l'idée de la consolation. Le lecteur sera comblé dans ses attentes. On provoque pour mieux apaiser. Le lecteur a l'intuition que la Goualeuse, alias Fleur-de-Marie, est en fait la fille de Rodolphe mais Sue s'amuse à étirer le suspens jusqu'à la dernière seconde. Cette pauvre fille, malgré tout, a donc un père courageux et noble de cœur. Tout n'est donc pas perdu pour le pauvre peuple des bas-fonds de Paris. Derrière la misère se trouve parfois la pureté et le bonheur. Rien de plus apaisant, de plus consolant pour le lecteur, qui au fond de lui-même, rêve secrètement d'être un Rodolphe. Eco tente de montrer pourquoi les personnages-surhommes sont si populaires malgré le fait que la structure narrative du récit n'est pas optimale et présente des lacunes : « Le roman-feuilleton impose une technique d'itération rythmique, de redondances calculées, d'appels à la mémoire du lecteur, afin que ce dernier s'y retrouve et retrouve les personnages malgré les délais temporels dus à la distribution hebdomadaire et en dépit du fait que l'intrigue enchevêtre plusieurs histoires. »²⁸⁶. L'auteur du roman-feuilleton du XIX^{ème} siècle, selon Eco, s'adapte ici à une nouvelle clientèle de lecteur : les lectrices bourgeoises et citadines qui ne cherchent plus une histoire conforme à des valeurs religieuses mais bien à des valeurs populaires et démocratiques. Ainsi, le roman populaire répond à des attentes culturelles propres à une époque. Sommes-nous en présence de lecteurs empiriques? Peut-être, car les mondes possibles sont dirigés, les personnages sont construits selon des attentes précises et les promenades inférentielles ne sont pas très exigeantes. Chose certaine, nous ne sommes pas en présence de Lecteurs Modèles car la coopération textuelle est plutôt faible. Pourquoi?

²⁸⁶ *ibid.*

Parce que l'auteur construit sa structure narrative sur un seul et même code : les masses populaires.

Nous pourrions donner des exemples contemporains de la narrativité de masse, par exemple les romans de Diana Gabaldon²⁸⁷. C'est en 1991 que paraît le premier tome de la longue série du *Chardon et le Tartan* qui compte huit tomes au total. Ayant lu cette série à l'époque, l'autrice a été atteinte par le charme de l'Écosse d'avant la conquête anglaise avec ses châteaux médiévaux, l'herboristerie, les kilts et surtout l'histoire d'amour entre Claire et Jamie. Notons qu'il s'agit d'une intelligente infirmière qui voyage dans le temps et rencontre un grand rouquin du clan des Fraser. Pas possible de nier le fait que ce récit nous en a appris beaucoup sur l'histoire de l'Écosse et sur la fameuse bataille de Culloden de 1746. Nous avons participé à l'actualisation du texte en opérant de nombreuses promenades inférentielles (sorties hors du texte, point suivant du chapitre). Cependant, il n'en demeure pas moins que l'intérêt premier du texte est l'histoire d'amour. Depuis 2014, le roman fut adapté pour la télévision sous le titre de *Outlander* et lorsque nous lisons les critiques et les commentaires sur la série, ce n'est pas tellement l'Écosse et son histoire qui intéresse les téléspectatrices, disons-le qui sont en majorité, mais l'histoire entre Claire et Jamie. Nous avons deux surhommes : Claire qui tente de changer le cours de l'histoire et Jamie, l'intuable, qui l'accompagne dans cette quête. Nous sommes en présence d'une narrativité de masse car le texte utilise plusieurs techniques du roman-feuilleton. On étire l'intrigue à souhait. Les deux premiers tomes présentent des actions nouvelles et des intrigues non-redondantes tandis que, dès le troisième tome, qui est interminable et long,

²⁸⁷ Diana Gabaldon (1952-) est une écrivaine américaine, d'origine mexicaine et anglaise, diplômée en zoologie, en biologie marine et docteure en écologie. Elle est l'auteure de deux séries de fiction historique : *Le Chardon et le Tartan* et *Lord John Gray*.

on remâche les mêmes intrigues mais cette fois, dans un décor américain. Claire passe et repasse inlassablement la fissure temporelle pour retrouver son amoureux. L'histoire répond parfaitement à une vision idéalisée de l'amour dans un style bien connu du prince et de la princesse. La raison est simple, les lectrices adorent. Pourquoi ne pas allonger sans fin cette histoire et y faire des retours à chaque chapitre? De plus, tel que le fait Superman, les héros défient les barrières du temps. C'est très stimulant pour le lecteur car il ne peut en faire autant : « Par conséquent, ces œuvres (mais on ouvre ici un autre discours) remplissent leur fonction mythopoïétique, offrant à l'habitant du monde contemporain une sorte de suggestion symbolique ou de diagramme allégorique de cet absolu que la science a résolu non dans une modalité métaphysique du monde mais dans une manière possible d'établir notre rapport au monde, et donc dans une manière possible de décrire le monde. »²⁸⁸. Eco ne nie pas le fait que la narrativité de masse est présente, et le restera, car elle répond à des besoins culturels et permet aux lecteurs de s'identifier, à travers le surhomme, aux personnages : « Le Surhomme est le ressort nécessaire au bon fonctionnement du mécanisme de la consolation ; il rend immédiats et impensables les dénouements des drames, il console aussitôt et console mieux. »²⁸⁹. Ce n'est pas vraiment la nouveauté des intrigues qui font la popularité de ces romans mais plutôt l'habitude. Eco prétend que ces intrigues (amour idéal, surhomme, défier les limites du temps), souvent répétées dans l'histoire de la littérature, sont appréciées car elles réconfortent le lecteur et répondent à des idéaux qui traversent le temps. Claire et Jamie ont beaucoup de points communs avec Tristan et Iseult. Mais Eco ne croit pas que ce type de textes soient des

²⁸⁸ *ibid.*, p.127.

²⁸⁹ *ibid.*, p.57.

exemples parfaits pour présenter et mettre en œuvre sa théorie de la coopération textuelle : « Mais il est utile de voir combien les problèmes de la narrativité commerciale, de Sue à nos jours, sont dominés par l'ombre d'une consolation mystificatrice. »²⁹⁰. Bref, ils ne s'adaptent pas à son modèle idéal. Il est donc possible d'en déduire qu'Eco opterait pour la première interprétation du modèle aristotélicien, *la problématisation*. En effet, cette dernière, comme nous l'avons vu, exploite d'avantage l'ambiguïté, l'ouverture du texte, et par le fait même, la participation plus active du lecteur.

9- Prévisions et promenades inférentielle

Un texte présente des états de choses qui sont exprimés par un ensemble de propositions (*p* ou *non-p*). Le monde implique des individus possédant des caractéristiques propres. À travers leurs actions, les personnages prennent donc des attitudes propositionnelles. Ces individus sont empruntés à un monde réel de références, mais n'en demeurent pas moins parties de mondes possibles, puisque fictifs. En lisant, « elle était très grande », je sais que « elle » signifie « de sexe féminin ». L'auteur n'a pas à décrire dans les moindres détails ce qu'est une femme. On puise dans son encyclopédie, les caractéristiques biologiques qui distinguent l'homme de la femme. De plus, l'auteur affirme qu'elle était très grande. Nul besoin de donner sa grandeur, je sais la grandeur moyenne d'une femme, donc si elle était très grande, je peux présupposer, qu'en la comparant aux autres femmes, je constateraï que sa grandeur est au-dessus de la moyenne. Eco postule ainsi qu'un monde possible est une construction culturelle. Mais le monde réel

²⁹⁰ *ibid.*, p.71.

est aussi une construction culturelle. L'auteur du texte livre un monde possible qui s'inspire des propriétés essentielles (ou nécessaires) des individus réels.

L'on peut dire aussi que le caractère essentiel d'une propriété est donc topico-sensible. Le rôle du topic textuel est d'établir la structure de base du monde en question, bien qu'il existe un problème d'identité à travers les mondes. En effet, il faut déterminer un élément persistant au sein des états de choses alternatifs. Selon notre exemple, l'élément persistant serait la grandeur moyenne des individus de sexe féminin. Il est donc important qu'il existe une accessibilité entre les mondes dans le but de fonder des matrices structurales en mesure de représenter le format des mondes textuels et d'élaborer des règles de transformation entre eux. Ainsi, pour simplifier le problème d'identité, il faut réduire les individus ou états de choses à leurs propriétés essentielles qui s'établissent par le topic, une généralité. Pour ce faire, ces propriétés doivent être considérées comme des conditions métalinguistiques (qui permettent d'ériger des matrices de mondes). Elles sont métalinguistiques parce qu'en arrière-plan face à l'acte de générer le discours, un texte. De plus, même un personnage qui n'existe pas dans la réalité possède des caractéristiques réelles qui, combinées entre elles, permettent au lecteur de la figurer mentalement. L'exemple classique est le dragon qui revient souvent dans les contes pour enfants. Un dragon qui crache du feu n'existe pas dans la réalité mais il possède des éléments que je connais : il ressemble à un dinosaure, vient avec du feu, des ailes, il marche, il a quatre pattes, il vole... Ce sont toutes des choses et des actions que je connais.

En utilisant la nouvelle d'Allais, Eco tente de démontrer pourquoi l'actualisation de la fabula, grâce aux macropropositions du Lecteur Modèle, ne peut être considérée comme arbitraire. Ce sont les lois sémantiques qui assurent une fidélité au texte.

Des tests empiriques tiennent à le prouver. Dans *Un drame bien parisien*, le lecteur sait que Raoul est un homme et que Marguerite est une femme. Il lit aussi que cet homme « marche » vers Marguerite, ce verbe donne le sème « se déplacer vers ». Le lecteur peut donc produire la macroproposition suivante : « Un homme se déplace vers une femme. ». Ainsi, le lecteur ne peut interpréter cette portion de texte de façon aléatoire. Ce qui tend à prouver : « que la construction des macropropositions se manifeste comme statistiquement homogène. »²⁹¹. En effet, un texte est lu chronologiquement dans le temps. Chaque portion succède à l'autre de manière logique. *L'auteur conçoit son texte comme fini, mais pour le lecteur, il est en devenir*. C'est ce qui rend possible la coopération textuelle. Lorsqu'il est dit que Raoul marche vers Marguerite, le lecteur va attendre la portion suivante avant d'affirmer que « Raoul se précipite sur Marguerite pour la frapper, et elle s'enfuit. ». C'est en puisant dans son encyclopédie que le lecteur proposera des hypothèses quant à l'issue de cette poursuite, ce qu'Eco nomme « disjonctions de probabilités » : (1) Raoul rattrape Marguerite et la bat. (2) Marguerite aura une réaction qui empêchera Raoul de la battre (ce qui se passera dans l'histoire). L'interprétation n'est donc pas n'importe quoi, un phénomène aléatoire dans lequel le lecteur peut interpréter selon son envie. Le texte doit orienter le lecteur.

Mais qu'est-ce qui permet au Lecteur Modèle de réaliser ces disjonctions de probabilité? Eco répond que ce sont les signaux textuels, de différents types, qu'il nomme les « signaux de suspense » qui le provoquent. Que ce soit l'auteur qui les annonce littéralement ou bien que cela se présente dans la division des chapitres. Ces signaux permettent de suggérer au Lecteur des attentes possibles. Par exemple, dans un roman

²⁹¹ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.142.

policier, l'auteur peut placer son personnage dans un endroit sombre et dangereux, ce qui amène le lecteur à s'attendre à un drame. Cet état d'attente pousse le lecteur à faire des prévisions, ce qui exige de sa part, une collaboration dans la construction de la fabula. Le texte va confirmer ou non ses prévisions : « Cette activité prévisionnelle sous-tend effectivement tout le processus d'interprétation et ne se développe qu'à travers une dialectique serrée avec d'autres opérations, alors qu'elle est continuellement vérifiée par l'activité d'actualisation des structures discursives. »²⁹². L'attitude propositionnelle du lecteur (il désire, il souhaite, il espère...) lui permet de prévoir des mondes possibles. Ces mondes sont prédits selon des probabilités les plus pertinentes. Il puise ces prédictions dans son encyclopédie. Eco compare l'attitude du lecteur au joueur d'échec qui va tenter de faire le meilleur coup possible, selon les règles du jeu et son expérience, pour poursuivre la partie ou la gagner. C'est en interprétant déjà les offres de sens du texte que le lecteur peut proposer du sens neuf en puisant dans l'encyclopédie. Il exclut logiquement les « mauvais coups » qui le feraient perdre. Tout comme les prédictions du joueur d'échec, celles du Lecteur Modèle ne garantissent pas la réussite mais, à un moment précis et dans des circonstances précises, c'était le meilleur coup envisageable. Eco précise que le scénario qui n'a pas été actualisé ne constitue pas un échec. Le fait que le monde possible où Raoul frappe Marguerite ne soit pas celui de la fabula, ne veut pas dire que mes prévisions étaient impertinentes : « Il serait insensé alors d'observer que la prévision non satisfaite est ontologiquement plus faible que celle qui a été satisfaite. En tant que prévisions, en tant qu'attitudes propositionnelles, toutes deux restent un pur évènement mental face à la

²⁹² *ibid.*, p.145.

matérialité massive du cas vainqueur. »²⁹³. Si le lecteur devinait à chaque fois la bonne séquence d'événements, cela indiquerait que l'auteur n'a pas su utiliser une stratégie textuelle qui permet la coopération. En tant que lecteur, un roman trop prévisible rend souvent la fabula ennuyeuse. Le plaisir de l'interprétation réside justement dans ce monde prévisionnel bien dosé. Suggérer que Raoul peut frapper Marguerite est tout à fait pertinent. Une mauvaise prévision serait, par exemple, même si tout demeure possible dans une fiction, que je propose que Raoul avance vers Marguerite, déploie ses ailes et s'envole dans les cieux. Le texte ne prête pas à ce genre de prévisions. Ainsi, le but d'une bonne interprétation n'est pas de toujours tomber sur le bon monde possible mais de faire des prévisions pertinentes.

Étant donné que le Lecteur Modèle doit se référer à son encyclopédie afin d'émettre des prévisions, Eco conçoit qu'il doit sortir hors du texte pour que cet acte soit possible. Nous dirons alors que le lecteur fait une « promenade inférentielle ». Il se réfère à sa culture mais aussi à ses expériences intertextuelles pour le faire. Habituellement, la situation X des personnages mène à l'action Y. Plus l'issue de l'histoire est prévisible, plus le texte est « fermé » et vice-versa. Ainsi, les probabilités varient selon le texte. Certains d'entre eux offrent des conclusions très surprenantes, comme c'est le cas pour la nouvelle d'Allais, alors que d'autres écrits, tels les romans Harlequin, sont très prévisibles. Le lecteur sait qu'il s'agit d'une histoire d'amour passionnée qui se termine généralement bien. La promenade inférentielle consiste aussi à faire des recherches extérieures afin de mieux comprendre le texte. En lisant le *Nom de la rose*, je pourrais, tout dépendant de mes connaissances sur le Moyen-Âge, m'informer sur le 14^{ième} siècle, sur le conflit théologique

²⁹³ *ibid.*, p.147.

entre les franciscains et le pape concernant la pauvreté du Christ, comment fonctionne une abbaye, la vie monastique, l'Inquisition... Bref, mieux je comprends les sujets abordés par le texte, mieux je peux prévoir des mondes possibles pertinents. Si je ne comprends pas le contexte du roman, je risque d'échouer à plusieurs reprises. Ainsi, la promenade inférentielle exige un effort de coopération de la part du lecteur afin qu'il devienne Lecteur Modèle. L'auteur a aussi un rôle important à jouer, sa stratégie textuelle doit guider le lecteur vers les bonnes sorties hors du texte afin que ce dernier puisse construire des mondes possibles qui lui permettent de participer adéquatement à la fabula : « Quelle que soit la nature de la fabula (ouverte ou fermée), il nous semble que ce qui ne change pas, c'est la nature de l'activité prévisionnelle et la nécessité des promenades inférentielles. Ce qui change, c'est seulement (et ce n'est pas rien) l'intensité et la vivacité de la coopération. »²⁹⁴.

10-Structure de mondes

Eco définit la notion de monde possible, empruntée à la logique modale, comme étant un ensemble « plein », c'est-à-dire, concret. Le lecteur postule des mondes possibles en se référant à la réalité concrète, à son expérience réelle : « nous nous intéressons aux occurrences concrètes tant des explications sémantiques que des prévisions; donc, du point de vue d'une sémiotique textuelle, un monde possible n'est pas un ensemble vide mais bien un ensemble *plein*, ou, pour employer une expression courante dans ce qui est écrit à ce propos, un monde *meublé*. »²⁹⁵. Eco fait référence ici à Hintikka²⁹⁶ qui stipulait que les

²⁹⁴ *ibid.*, p.155.

²⁹⁵ *ibid.*, p.159.

²⁹⁶ Jaakko Hintikka (1929-2015) est un logicien et un philosophe finlandais. Il fut professeur de philosophie à l'université de Boston. Il proposa une sémantique de la théorie des jeux et des mondes possibles. Il est

mondes possibles ne sont pas des mondes abstraits issus de pures inventions. Ils sont meublés d'éléments, d'individus que l'on connaît déjà. En effet, les mondes possibles sont créés à partir de l'encyclopédie du lecteur. Qui dit encyclopédie, dit ensemble de connaissances et de croyances. Ainsi, un lecteur ne fait pas une promenade inférentielle dans le vide pour construire les mondes possibles, il va puiser dans son encyclopédie, qui elle, est meublée. De ce fait, le monde possible est un état de choses que le lecteur exprime grâce à un ensemble de propositions. Suivant l'idée d'Hintikka, Eco affirme que chaque proposition est soit vraie (p) ou fausse ($non-p$). Comme nous venons de l'expliquer avec la notion de promenade inférentielle, cet état de choses peut renvoyer à des « individus » possédant des propriétés ou bien à une séquence d'évènements qui sont construits de manière culturelle. Dans le cas d'un traité d'histoire, les mondes possibles sont meublés de faits concrets, d'actions et d'individus qui ont réellement existé. Il est impossible de rendre, dans les moindres détails, une portion de l'histoire. Mais on peut décrire la réalité de manière satisfaisante. À l'opposé, les histoires fictives présentent des individus et des évènements imaginaires mais qui sont tout de même meublés par la réalité. Eco donne l'exemple du Petit chaperon rouge. L'auteur décrit une petite fille portant un habit rouge. Même si elle n'existe pas, je suis capable de concevoir le personnage en puisant dans mes références culturelles : je connais les propriétés d'un être humain féminin en bas âge ainsi que la forme et la couleur des vêtements qu'elle porte. Pour sa part, le méchant loup parle. Je sais ce qu'est un loup et ce qu'est la méchanceté. Je sais qu'un loup ne parle pas dans la réalité mais je peux me l'imaginer car je connais l'action de parler. Bref, Eco veut démontrer, par ces exemples, qu'un texte, fictif ou non, ne peut fabriquer un monde

l'auteur, entre autres, de : *On the Methodology of Linguistics. A Case Study* (1991) et de *Socratic Epistemology. Explorations of Knowledge-Seeking by Questioning* (2007).

parfaitement alternatif. Il emprunte à la réalité des propriétés concrètes. Il écrit donc son texte sur la base de son encyclopédie et désire que le lecteur puise dans la sienne pour qu'il y ait compréhension : « S'agissant de constructions culturelles, nous devrions être très rigoureux pour en définir les composantes : étant donné que les individus sont construits par additions de propriétés, nous ne devrions considérer comme primitifs que les propriétés. Hintikka (1973) a montré comment on peut construire divers mondes possibles à travers les différentes combinaisons d'un même paquet de propriétés. »²⁹⁷. En revenant à l'exemple du *Petit chaperon rouge*, Eco propose le tableau suivant²⁹⁸ :

Propriétés	Rouge	Rond
X1	+	+
X2	+	-
X3	-	+
X4	-	-

Le lecteur pourrait donc combiner les propriétés de différentes façons : chaperon rouge et rond, rouge et non rond, non rouge et rond ou non rouge et non rond : « un monde narratif emprunte (..) des propriétés du monde « réel », et, pour faire cela sans gaspillage d'énergie, il met en jeu des individus déjà reconnaissables comme tels, sans les reconstruire propriété par propriété. Le texte nous fournit les individus à travers des *noms communs* et des *noms propres*. »²⁹⁹. Les mondes possibles concernent donc autant des prévisions « simples », comme des propriétés de couleurs et de formes, que des prévisions globales sur les

²⁹⁷ *ibid.*, p.167.

²⁹⁸ *ibid.*

²⁹⁹ *ibid.*, p.168.

événements importants de la fabula. Hintikka divise les mondes possibles en deux catégories : ceux qui sont en accord avec nos attitudes propositionnelles et ceux qui ne le sont pas. Cet accord se fait sur la base de notre encyclopédie et se réfère à la notion de croyance qui est propre à chaque culture et à chaque époque. Eco prend l'exemple de Jonas dans la baleine. Au Moyen-Âge le critère de vérité était religieux. Les connaissances provenaient de la Bible et des autorités religieuses. Ainsi, même si un homme n'aurait jamais pu constater le fait réel d'un individu vivant dans une baleine, il n'en demeure pas moins, qu'étant donné son monde conceptuel religieux, il aurait pu croire que cela puisse être vrai. En racontant cette histoire à un Occidental contemporain pour qui le critère de vérité est la science, il verrait l'histoire de Jonas comme impossible concrètement mais possible en tant que métaphore ou allégorie moyenâgeuse. La croyance du lecteur joue donc un rôle essentiel dans la production de mondes possibles. Cette diversité se rencontre aussi dans une même époque. Prenons un exemple personnel. Nous enseignons à une majorité d'étudiants qui ont une pensée laïque. Cependant, un certain nombre d'étudiants adhèrent à l'Église évangéliste baptiste. Une étudiante devait faire une analyse de la théorie nihiliste de Nietzsche. Un paragraphe devait servir de commentaire personnel sur cette dernière. La plupart des élèves l'avaient interprété d'un point de vue pratique : il s'agissait d'une idée très intéressante du point de vue de l'autonomie de la pensée face à la croyance et au dépassement de soi-même. Nous étions donc en présence de propositions de mondes possibles fondées sur une encyclopédie « scientifique ». Cependant, cette étudiante très croyante, a proposé un monde possible tout à fait issu d'une autre encyclopédie. Son argumentaire tournait autour de la célèbre citation de Nietzsche : « Dieu est mort ». À l'aide de préceptes bibliques et de psaumes annotés, elle a tenté de prouver que Nietzsche

avait tort car seul Jésus avait raison et que les preuves sont écrites dans la Bible. Son encyclopédie est construite selon ses croyances religieuses : « Une expression comme /le monde actuel de référence/ indique n'importe quel monde d'où un habitant jugerait et évaluerait les autres mondes (alternatifs ou seulement possibles). Bref, pour le Petit chaperon rouge qui jugerait un monde possible où les loups ne parlent pas, le monde « actuel » serait le sien, celui où les loups parlent. »³⁰⁰.

Eco cherche à baliser ce terrain de l'interprétation. Quand vient le temps de produire un monde possible, existe-t-il des propriétés nécessaires, un choix de propriétés meilleur qu'un autre? Il s'agit d'un problème auquel tente de répondre la sémantique philosophique que l'on nomme : rapport d'implication ou *entailment*. Eco va proposer quelques solutions qui pourraient être utiles pour une sémiotique de la coopération textuelle. Pour ce faire, il reprend un exemple tiré de la nouvelle d'Allais. Raoul et Marguerite, à la suite de leur sortie au théâtre, rentrent à la maison en « coupé ». Voici, en tant que lecteur, les propriétés possibles que je pourrais accorder au concept « coupé » en comparaison avec celles qui sont proposées par le dictionnaire :

Un drame bien parisien : propriétés relatives à la production des mondes possible

Propriétés utilisées par le lecteur	Propriétés proposées par le dictionnaire (à l'époque d'Allais)	Propriétés par rapport au topic soit dans la nouvelle
Un coupé est une voiture. Une voiture est un véhicule.	Dictionnaires français : Courte voiture fermée. Avec siège intérieur pour 2 personnes. Avec un siège extérieur à l'avant pour le conducteur. Dictionnaires anglais :	Les propriétés deviennent nécessaires ou accidentelles par rapport au topic narratif. Nécessité et essentialité dépendent d'une comparaison textuelle. Comparer un <i>brougham</i> et un coupé = position du conducteur devient diagnostique /ils sont tous les 2 fermés : en arrière-plan.

³⁰⁰ *ibid.*, p.173.

	Parfois confondu avec le terme <i>brougham</i> . Même si les encyclopédies le décrivent comme ayant 2 ou 4 roues + siège extérieur mais à l'arrière.	<i>Topic dominant</i> : le couple est en train de se disputer. <i>Sous-topic</i> : ils rentrent chez eux. Ce qui reste implicite : le couple bourgeois a besoin d'une voiture bourgeoise fermée pour résoudre leur problème en privé. Le fait que la voitures possède 2 ou 4 roues est accidentel.
--	---	---

Ainsi, les dictionnaires et encyclopédies concrètes (les livres) ne mentionnent pas toutes les propriétés d'un terme. La raison est simple : par souci d'économie de temps et d'espace. De nombreuses informations demeurent implicites. La définition de *brougham* ne mentionne pas de quelle manière il se déplace (moteur ou chevaux) ni s'il est fait de bois ou de métal. Les propriétés énumérées d'un *brougham*, dans un dictionnaire par exemple, possèdent des sous-propriétés qui renvoient au concept « voiture ». Nous pourrions, presque à l'infini, expliciter ses sous-propriétés qui ont elles-mêmes des sous-propriétés : « Étant donné qu'il y a la sémiosis illimitée et que tout signe est interprétable par d'autres signes, étant donné que tout terme est une assertion rudimentaire et que tout assertion est un argument rudimentaire, il faut bien s'en sortir d'une manière ou d'une autre : on établit alors des règles économiques d'implication. »³⁰¹. Eco se demande alors : comment déterminer les propriétés essentielles?

En prenant en compte le fait qu'il n'est pas envisageable de produire un monde possible reflétant dans sa globalité la réalité complète, Eco parle alors de *profil* ou de *perspective* de monde : « L'essentialité d'une propriété est topico-sensible. C'est le topic textuel qui établit la structure minimale du monde en discussion. »³⁰². En effet, le topic textuel établit

³⁰¹ *ibid.*, p.177.

³⁰² *ibid.*, pp.180-181.

les propriétés importantes que le lecteur doit prendre en considération. Dans le cas contraire, nous pourrions lire un texte et s'interroger à l'infini. En lisant la nouvelle d'Allais, je porte mon attention sur le fait que le couple rentre chez lui en coupé. Je suppose qu'ils ont les moyens de se payer une voiture. Je n'ai pas à aller trop loin. Si l'auteur avait consacré un chapitre entier sur le coupé, cela aurait été différent. Mais même dans ce cas, je dois m'arrêter à trouver les propriétés implicites ou les sous-propriétés. Quoique le topic structure les propriétés essentielles du monde possible, il ne faut pas mettre de côté les vérités « logiquement nécessaires » telles que le principe d'identité ou le Modus Ponens. Ces vérités ne sont pas des propriétés d'individus d'un monde possible et n'ont pas pour objectif de meubler ce monde. Elles jouent plutôt le rôle de « *conditions métalinguistiques (formelles) pour la construction de matrices de mondes.* »³⁰³. Ainsi, je ne pourrais construire un seul monde dans lequel *p* et *non-p* se côtoient. Un personnage ne peut être marié et célibataire au même moment. Un récit peut *nommer* mais ne peut *construire* des individus ou des situations qui n'existent pas. Le lecteur peut comprendre logiquement des histoires même si elles sont fictives du moment qu'elles respectent le principe de non-contradiction. À la lumière des constations faites depuis le début de ce chapitre, Eco propose une théorie de la fabula et de la coopération prévisionnelle du lecteur que nous synthétisons dans le tableau ci-dessous:

³⁰³ *ibid.*, p.190.

Eco : théorie de la fabula et de la coopération prévisionnelle du lecteur

Postulats	Explications
<p>Vrai : la fabula = un monde possible. Faux : chaque état de la fabula = un monde possible.</p>	<p>Dans une fabula, le monde possible (W_N) est celui affirmé par l'auteur. Ce monde ne représente pas un état de choses mais une séquence d'états de chose ($S_1...S_n$). (États différents d'un même monde possible) Cette séquence est ordonnée par intervalles temporels ($T_1...T_n$). Fabula = séquence d'états textuels. ($W_{NS1}...W_{NSn}$)</p>
<p>Les propriétés structurellement nécessaires (S-nécessaires) = sont essentielles à l'identification des individus surnuméraires de la fabula.</p>	<p>Ex : la nouvelle d'Allais. « Aux environs des années 1890, il y avait à Paris un homme appelé Raoul. Il était le mari de Marguerite. » En recourant à son encyclopédie, le lecteur peut faire les constatations suivantes : Paris = un individu de son W_o de référence. 1890 est un état du même monde. Il y a donc homologie de fond entre W_n (monde narratif) et W_o (monde de référence). Raoul = humain mâle adulte vivant à Paris en 1890. En lisant que Raoul est marié à Marguerite, ce dernier devient une <u>propriété S-nécessaire</u> à la fabula. (Ce n'est pas n'importe quel Raoul) Raoul s'identifie grâce à Marguerite et vice-versa.</p>
<p>(1) Propriétés S-nécessaires et propriétés essentielles = ces 2 types de propriétés ne peuvent se contredire car elles sont liées sémantiquement. -Propriétés S-nécessaires et propriétés accidentelles : peuvent se contredire.</p>	<p>(1) Raoul est un homme qui est nécessairement marié à Marguerite qui est une femme, car dans les années 1890 à Paris, on se marie seulement entre personnes de sexe opposé. L'histoire serait totalement différente si l'on découvre que Marguerite est un homme. (2) Le couple rentre à la maison en coupé. Ce fait est accidentel, il aurait pu rentrer à pied. Cela n'aurait amené aucun changement à l'histoire.</p>
<p>Relation d'accessibilité entre W_N et W_O = il existe diverses formes de comparaison entre les 2 mondes. Cette relation est toujours synchronique.</p>	<p>Le lecteur peut se demander : ce qui se passe dans les différents états de la fabula, répond-t-il à des critères de vraisemblance? Le lecteur peut comparer le monde narratif et le monde de référence selon l'époque à laquelle le texte se situe. (Ex : écrits bibliques = peuvent paraître vraisemblables au Moyen-Âge et dépassés de nos jours.)</p>

	Le lecteur peut construire différents mondes de référence selon le genre littéraire. (Ex : on accepte que le corbeau parle au renard dans une fable mais pas dans un traité historique.)
Relation d'accessibilité entre W_{Nc} (monde propositionnel des personnages) et W_N = il existe diverses formes de comparaison entre les 2 mondes. Cette relation n'est pas toujours synchronique.	Les prévisions d'un personnage peuvent concerner des états successifs ou précédents de la fabula. Le personnage peut formuler des mondes épistémiques et doxastiques au niveau des structures discursives et des structures narratives.
Relation d'accessibilité entre W_R (mondes possibles imaginés) et W_N = les 2 mondes sont soumis aux mêmes règles d'accessibilité.	Le monde des attentes du lecteur se compare au monde de la fabula qui les confirme ou non. Lors de l'actualisation des structures discursives, le lecteur peut formuler des prévisions mineures et partielles en suivant la même démarche que le personnage. (On peut avancer dans l'histoire en même temps que le personnage en se posant les mêmes questions ou en émettant les mêmes prévisions.)

Le monde possible est une séquence d'états de chose ($S_1...S_n$) qui est ordonné par intervalles temporelles ($T_1...T_n$). Afin d'identifier les individus surnuméraires de la fabula, je dois considérer les propriétés structurellement nécessaires (S-nécessaires). Les propriétés S-nécessaires et les propriétés essentielles ne peuvent se contredire car elles sont liées sémantiquement. Tandis que les propriétés S-nécessaires et les propriétés accidentelles (secondaires : entrer à pied ou en coupé) le peuvent. Le monde narratif W_N est toujours synchronique au monde réel W_O , en raison du genre littéraire et/ou de l'époque dans laquelle se déroule la fabula. Pour leur part, les mondes propositionnels des personnages W_{Nc} et le monde la fabula W_N ne sont pas toujours synchroniques car l'état d'un personnage peut renvoyer à n'importe quel moment de l'histoire. De plus, le personnage peut lui-même formuler des mondes épistémiques et doxastiques au sein de la fabula autant au niveau discursif que narratif. Il existe une relation d'accessibilité entre le W_N et les mondes possibles imaginés W_R . La fabula va ou non confirmer les attentes du lecteur. Eco utilise

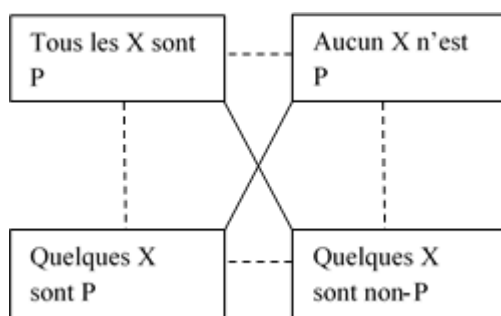
des variables afin d'identifier les éléments analysables d'un texte narratif. Nous allons reprendre les mêmes variables et les mêmes appellations lorsque nous allons appliquer la théorie d'Eco dans le chapitre 6. Par respect pour l'auteur et aussi pour simplifier et visualiser plus concrètement l'analyse.

11-Structures actancielles

Les structures actancielles et idéologiques sont traitées ensemble au chapitre 9 de *Lector in Fabula*. En ce qui concerne les premières, Eco en conclut que le lecteur débute par l'actualisation des structures narratives du texte (après avoir préfiguré des hypothèses sur les actants), avance ensuite des propositions de mondes et termine par une formulation d'une série de macropropositions plus abstraites que les macropropositions de départ. Pour ce qui est des structures idéologiques, les compétences elles-mêmes idéologiques du lecteur agissent en tant que stimulants à l'interprétation. Ceux-ci permettent, entre autres, de déceler dans le texte des éléments dont l'auteur était lui-même inconscient. On passe ici à une interprétation profonde. Selon l'auteur, l'interprétation consiste en une actualisation sémantique de tout ce que le texte veut dire, même de manière implicite ou « cachée » (structures profondes). Eco prétend qu'il existe deux types de structures profondes : *intensionnelles* (propriétés assignées aux individus) et *extensionnelles* (qui sont les individus, les états du monde et le cours des événements). Les structures profondes intensionnelles servent de pilier sur lequel les structures extensionnelles se superposent.

Le lecteur actualise les structures narratives du texte et propose ses prévisions de mondes possibles. Il suggère donc des macropropositions narratives que nous pouvons mettre au jour et « lister » afin de les analyser. Mais, selon Eco, il existe des macropropositions encore plus profondes, ou abstraites, qu'il est difficile de situer dans

l'acte de coopération. Cette formulation apparaît lorsque le lecteur est plutôt avancé dans sa lecture. En effet, ces macropropositions ne sont pas formulées de façon linéaire. Nous savons que le lecteur fait des retours en arrière, des renvois et des anticipations. Certaines actions ou personnages qui semblaient importants ou, au contraire, insignifiants dans le monde de la fabula, peuvent changer de statut au fil de la lecture. Le lecteur peut donc revenir en arrière afin de mieux saisir un passage de l'œuvre ou bien abandonner une prévision. Greimas s'est intéressé aux structures actantielles et a tenté de les représenter grâce à des schémas ou diagrammes d'opposition. Greimas a proposé le carré sémiotique avec le linguiste François Rastier³⁰⁴.



Selon Eco, c'est Greimas qui a proposé la théorie la plus intéressante au sujet des structures actantielles. En effet, elle permet de figurer ce qui est le plus important pour le lecteur et peut guider la coopération de ce dernier. Malgré son utilité, l'outil de Greimas ne peut cibler les moments où la coopération a lieu : « dans notre optique présente (on essaie de cerner les nœuds textuels où un type déterminé de coopération est requis), la décision théorique devient désespérée. Nous savons, du moins quand la reconstruction critique est effectuée, qu'un texte a ou devrait avoir telle structure actancielle, mais nous

³⁰⁴ François Rastier (1945-) est un linguiste et sémanticien français et ancien élève de Greimas. Il est le fondateur de la sémantique interprétative. On lui doit, notamment, les œuvres suivantes : *Sens et textualité* (1989) et *Arts et sciences du texte* (2001).

pourrions difficilement dire à quelle phase de la coopération le Lecteur Modèle est invité à l'identifier. »³⁰⁵.

Selon Eco, il en va de même pour les structures idéologiques (système de valeurs, idées culturelles, expériences personnelles). L'interprétation implique que le lecteur propose des mondes possibles en fonction de ses connaissances. Les compétences encyclopédiques varient d'un lecteur à l'autre, il n'est donc pas aisé de déterminer de telles structures. Dans un large éventail de degrés, il existe des interprétations qui dénaturent l'idéologie d'une œuvre car les lecteurs ont peu de connaissances dans un domaine. Si j'ai reçu une éducation très religieuse concernant les origines de l'univers, je risque de voir un appel au « mal » dans un traité d'astrophysique contemporain. Pourtant, ce traité véhiculait une idéologie scientifique pour le « bien » des connaissances. D'un autre côté, les structures idéologiques des lecteurs peuvent stimuler positivement celles d'une œuvre. Revenons au roman-feuilleton d'Eugène Sue : les *Mystères de Paris*. Bien qu'il s'agisse d'un texte réformiste, bon nombre de lecteurs de l'époque l'ont abordé d'un point de vue révolutionnaire. Les valeurs communistes étaient déjà populaires dans ce monde industriel. L'idéologie du discours visait, pour sa part, à inculquer des valeurs morales, à démontrer que le bien peut triompher sur le mal, qu'il faut donner une chance aux moins nantis. Ainsi, bien que l'auteur n'eût pas l'intention de partager une idéologie qui incite à l'action révolutionnaire, il y a des lecteurs qui ont fait des parallèles avec leurs propres idées. De ce fait, leur modèle d'action, à travers le bon Rodolphe le sauveur, a pu inciter certains lecteurs à agir positivement pour la justice sociale. Étant donné la relativité des niveaux encyclopédiques des lecteurs et de leurs idéologies, il semble difficile de soulever des

³⁰⁵ *ibid.*, p.229.

structures idéologiques « objectives ». Donc, l'analyse des structures idéologiques d'un texte peut nous renseigner sur l'œuvre et son auteur mais dans une certaine mesure. Nous proposons de faire une liste des questions (celles d'Eco) que le lecteur se pose pour chaque type de structure :

Eco : les structures profondes extensionnelles et intensionnelles

Structures profondes extensionnelles (Mouvements du lecteur qu'il produit en extension)	Structures profondes intensionnelles (Mouvements du lecteur qu'il produit en intension)
Quels sont les individus en jeu? Quels sont les états du monde? Quels sont les cours d'évènements? La série d'assertions concerne-t-elle le monde réel ou le monde possible? Quelles sont nos prévisions sur ce qui va se passer dans ce monde?	Quelles propriétés devrions-nous assigner aux individus en jeu, et ce, qu'ils existent ou non dans notre réalité? Quelles abstractions représentent-ils? Sont-ils bons ou mauvais? Le même rôle est-il joué par plusieurs individus?

Pour Eco, ces deux catégories ne se sont pas si irréductibles qu'il peut y paraître. Limiter notre interprétation à savoir si le texte parle ou non d'un monde réel, exigerait un travail coopératif assez faible. C'est pour cette raison que les tenants de la sémantique logique ont proposé la notion de mondes possibles (en termes extensionnels). Le but est, pour le lecteur, de déterminer si le monde, ou la croyance que le texte propose, est cohérent ou non. Pour aller plus loin, Greimas va s'intéresser à la problématique de la « véridiction » qui se situe au niveau intensionnel. Le lecteur va alors évaluer la manière dont le texte agit pour stimuler cette croyance. Eco croit donc qu'il y a superposition des mouvements intensionnels et extensionnel du lecteur car, au-delà de ces questions, et comme nous l'avons vu avec les structures narratives par l'exemple des romans-feuilletons, le lecteur s'identifie aux personnages de fiction et s'inquiète de leur sort pour plusieurs raisons. Le lecteur se transpose dans un monde possible comme s'il existait, dans le sens qu'il est en

mesure de ressentir des émotions réelles : « Que déduire du fait que la plupart des gens ne sont que légèrement attristés de savoir que, sur terre, des millions d'individus réels, parmi lesquels beaucoup d'enfants, succombent à la famine et la malnutrition, alors qu'ils sont profondément et intimement bouleversés par la mort d'Anna Karénine? Que nous partagions intensément les chagrins d'une personne dont nous savons qu'elle n'a jamais existée? ». ³⁰⁶ Eco est loin de demander d'entrer dans une analyse psychologique du lecteur mais il ne faut pas négliger pour autant ce phénomène dans le processus d'interprétation. Si on ne souvient plus d'*Anna Karénine* (1877) de Tolstoï ou de la production filmique de 1997 avec Sophie Marceau dans le rôle de l'héroïne, rappelons qu'il s'agit de l'histoire d'une femme de la haute société de l'époque impériale russe, mariée à un homme avec qui elle n'est pas heureuse. Lors d'un bal de la cour, elle rencontre le jeune et séduisant et colonel Vronski. Les deux protagonistes tombent follement amoureux. Elle décide de quitter son mari. Son fils doit demeurer avec son père. Mais au fil du temps, et comme elle ne peut plus participer aux mondanités étant donné son statut de femme divorcée, elle devient de plus en plus esseulée. Vronski continue de sortir et de s'amuser, délaissant par le fait même Anna. Loin de son fils, recluse et délaissée par son amant, Anna devient acariâtre et dépressive. N'en pouvant plus, elle se rend à la gare et se laisse tomber sur la voie ferrée à l'arrivée du train. En tant que lecteur, il est facile de comprendre son geste car nous avons éprouvé l'ensemble de ses sentiments tout au long de l'histoire. Nous compatissons, furieux contre son mari et son amant de ne pas avoir pu la rendre heureuse. Eco se demande, non d'un point de vue ontologique mais plutôt sémiotique, de quelles manières les textes de fiction amènent le lecteur à se transposer ainsi dans un monde qui

³⁰⁶ ECO, Umberto, 2015, *Confessions d'un jeune romancier*, Éditions Grasset. Récupérer de : https://www.renaud-bray.com/mon_compte.aspx?action=1000&langue=fr&step=1.

n'existe pas : « Les textes de fiction, fussent-ils des contes de fées ou des récits de science-fiction, ne situent jamais leur histoire dans un monde totalement différent de celui où nous vivons. (...) Un monde fictionnel n'est pas seulement un *monde possible*, mais aussi un *petit monde* : j'entends par là « un enchaînement relativement bref d'évènements locaux dans un coin du monde réel. »³⁰⁷.

Concernant Anna Karénine et son histoire, le lecteur sait qu'elle n'existe pas, mais il est facile de faire des références au monde réel, à son encyclopédie. La Russie des tsars a bel et bien existé, les hiérarchies sociales fondées sur les titres de noblesse et la propriété ancestrale, une femme malheureuse en amour et qui tombe amoureuse d'un autre homme, la déchéance sociale, la dépression, le suicide. Bref, j'emprunte au monde réel des éléments que je transpose dans le monde du récit afin de le comprendre et d'y participer : « ...il apparaît que les mondes fictionnels sont parasites du monde réel. Un monde fictionnel possible est un monde où tout est similaire à notre monde prétendument réel... »³⁰⁸. De plus, c'est l'indétermination des personnages fictifs qui donne au lecteur un désir de poursuivre la lecture afin de mieux les connaître. Pour notre part, nous avons relu et réécouté Anna Karénine à plusieurs reprises car nous avons l'impression qu'il restait encore des choses à découvrir que nous n'avions pas pu saisir la première fois. Tandis que le personnage fictif, à qui je ne peux pas parler ni regarder agir bien évidemment, peut être perçu avec des degrés différents d'interprétation. L'auteur nous donne des indications : âge, physique, années, contexte historique, déroulement de l'action. Si Tolstoï n'avait pas laissé de blancs dans sa stratégie textuelles, nous aurions tout compris en une seule fois et nous aurions probablement été moins touché par l'histoire. Pourquoi y revenir? Pour

³⁰⁷ *ibid.*

³⁰⁸ *ibid.*

combler les blancs, pour enrichir ma compréhension, pour saisir un peu mieux Anne. Les mondes possibles fictifs sont justement « possibles » afin de stimuler la coopération du lecteur.

Selon Eco, dans le monde réel, les individus sont complètement déterminés mais rien de nous garantit que nous percevons la personne de la bonne manière. Il donne l'exemple des écrits historiques. Une biographie de Louis XIV, par exemple, relatera des faits, des événements, des personnes marquantes dans la vie du roi, l'histoire de Versailles, son amour pour la danse et l'élégance, ses favorites... L'historien choisit des éléments qu'il juge importants pour comprendre le personnage mais en délaissera d'autres. Un autre historien pourrait amener des éléments différents qui jettent un éclairage nouveau. Ainsi, Marie-Antoinette et Élisabeth d'Autriche ont donné bien sûr lieu à plusieurs biographies qu'on peut lire à loisir. La majorité de ces biographies, écrites par des historiens, possèdent le même ton : chronologies, faits, années, témoignages. Une biographe s'est démarquée par son style, du moins selon notre lecture : celle de l'écrivaine Hortense Dufour. Ce sont officiellement des biographies mais Dufour n'est pas historienne et ajoute, tout au long de la biographie, des effets psychologisants que l'on ne peut prouver. Sissi, jeune pucelle effrayée comme un proie pendant sa nuit de noce, Marie-Antoinette qui s'en va à l'échafaud tout en réfléchissant à sa vie de femme et de reine. En tant que lecteur, si je lis une biographie officielle, je veux des éléments réels et prouvables, je veux connaître la personne. Mais si cette biographie mêle un peu de fiction romanesque, je me sens un peu flouée. Sans doute que Dufour n'a ni assisté à la nuit de noce de Sissi, ni marché aux côtés de Marie-Antoinette dans sa marche vers la mort; et aucun rapporteur connu n'a pu rendre compte de ces événements privés auprès d'elle. L'auteur d'un personnage de fiction peut

donner n'importe quels traits, émotions, pensées à son personnage, personne ne se sentira trahi. Face à un personnage réel je n'ai pas d'indication sur comment interpréter, hors de tout doute, cette personne : « À l'inverse, les textes de fiction nous disent avec précision quels détails sont pertinents pour l'interprétation de l'histoire, de la psychologie des personnages, etc., et lesquels sont anecdotiques. »³⁰⁹. Si Sissi avait été un personnage fictif inventé par Dufour, je n'aurais pas eu la même réaction devant ses interprétations déduites et non prouvées. Cela amène Eco à se questionner sur l'aspect épistémologique du monde réel et des mondes possibles. Dans le monde réel, Hitler se serait suicidé dans son bunker à Berlin. Il existe des théories conspirationnistes qui affirment qu'il serait plutôt allé se réfugier en Argentine. Nous sommes ici au niveau encyclopédique de la connaissance. Eco affirme que l'encyclopédie scientifique présente des connaissances qui jusqu'à maintenant sont prouvées. Étant donné que la science évolue constamment, certains savoirs risquent d'être modifiés selon les récentes découvertes ce qui changera, par le fait même, la vérité encyclopédique. Cependant, en ce qui concerne les mondes et les personnages fictifs, eux ne changent pas : « Toute affirmation concernant les vérités encyclopédiques peut, et souvent doit, être mise à l'épreuve de la *légitimité empirique externe* (...) alors que les affirmations sur le suicide d'Anna ne relèvent que de la *légitimité textuelle interne*. (...) en lisant les récits d'Arthur Conan Doyle, nous sommes sûrs que chaque fois que Sherlock Holmes parle du docteur Watson, c'est toujours la même personne qu'il désigne... »³¹⁰.

Ainsi, dans le processus interprétatif, les structures profondes extensionnelles et intensionnelles sont liées au monde réel par des liens encyclopédiques et épistémologiques

³⁰⁹ *ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

mais aussi à un monde particulier, celui du récit. Eco ajoute qu'il n'est pas rare de parler de personnages fictifs comme faisant partie de la réalité, c'est-à-dire, qu'ils sont ancrés dans notre encyclopédie comme faisant partie de notre univers culturels. Il donne l'exemple d'Ulysse et du Petit chaperon rouge. Combien d'individus les connaissent sans avoir lu *L'Odyssée* ou la retranscription de Perreault? Eco dirait que ce type de personnage subsiste en tant qu'objet sémiotique :

Par cette expression, j'entends qu'il possède un ensemble de caractéristiques recensées dans l'encyclopédie d'une culture et véhiculées par une expression donnée (un mot, une image ou tout autre dispositif). Un tel groupe de caractéristiques constitue ce que nous appelons la « signification » ou le « signifié » de l'expression. (...) À leur tour, ces caractéristiques peuvent être interprétées par d'autres expressions, et la série de ses interprétations interconnectées constitue toutes les notions concernant ce terme qui sont partagées par une communauté et collectivement accréditées.³¹¹

Si nous revenons à notre exemple de Sissi, collectivement parlant, la « vraie » actrice qui incarne le personnage est Romy Scheider. Elle-même refusant cette image de « princesse » et se lançant dans le cinéma français avant-gardiste, n'a pu se défaire, durant sa courte vie, de cette perception culturelle; dans l'imaginaire de plusieurs, Romy c'était Sissi. D'autres films sur la vie de l'impératrice ont vu le jour mais Romy n'a jamais perdu sa place dans le cœur du public. Nous pourrions donner d'autres exemples, au Canada cette fois-ci, avec la série *Anne la maison au pignon vert* tirée du roman de Lucy Maud Montgomery. Cette petite orpheline rousse et intelligente qui évolue dans un charmant décor de l'Île-du-Prince-Édouard fut interprétée, pour la première fois, par Megan Follow. Culturellement parlant (en supposant bien sûr d'être soi-même contemporain de la période

³¹¹ *ibid.*

de temps pertinente), si on entend parler de la série, on pense à la province maritime et à cette actrice en particulier. Si un réalisateur décidait de tourner une série avec une Anne aux cheveux noirs, cela ne fonctionnerait pas car, culturellement parlant et dans notre encyclopédie, Anne est rousse. Bien sûr qu'il existe d'autres adaptations de Sissi et de Anne, mais pour que celles-ci soient reconnaissables, des propriétés génériques doivent subsister d'une adaptation à l'autre pour adhérer au processus de signifiante, pour que le personnage demeure un objet d'ordre supérieur. Une certaine continuité sémiotique est requise d'une actualisation à l'autre. Eco emprunte ce terme à Carola Barbero, professeure de philosophie à l'université de Turin. Un objet d'ordre supérieur nécessite un rassemblement de certains éléments dans une forme spécifique. Même si on adapte Anne à une nouvelle série, des éléments se doivent d'être respectés : les cheveux roux, un lieu maritime, sa condition d'orpheline : « Ainsi constatons-nous que, fût-il transposé dans un contexte différent, un personnage de fiction reste le même pourvu que ses propriétés *diagnostiques* soient préservées. Lesquelles sont effectivement *diagnostiques* est l'objet de la définition de chaque personnage. »³¹².

Tout ceci amène Eco à conclure que le monde fictionnel est un monde qui perdure chez le lecteur. Si je rêve que ma mère est décédée, lorsque je me réveille, je comprends que, dans la réalité, elle est bien vivante. Cette rêverie s'éteint, confrontée à la réalité. Mais pour ce qui est des mondes fictifs, ils continuent d'être : « quand s'achève l'hallucination fictionnelle – quand nous cessons de faire comme si nous étions le personnage de fiction, parce que, pour reprendre les termes de Paul Valéry, « le vent se lève, il faut tenter de vivre » -, nous continuons de considérer comme vrai qu'Anna Karénine s'est suicidée,

³¹² *ibid.*

qu'Œdipe a tué son père et que Sherlock Holmes habite Baker Street. »³¹³. D'un point de vue moral, ces personnages, contrairement aux autres objets sémiotiques qui font l'objet de révision, resteront toujours inchangés. Eco se demande si en fait, la fiction ne représenterait pas finalement, un monde « idéal » ou exutoire pour l'homme. C'est peut-être pour cette raison que les lecteurs s'attachent autant aux personnages fictifs et à leur histoire. Qui ne voudrait pas être Superman pour pouvoir protéger les gens et rendre justice? Qui ne voudrait pas être l'intelligent Sherlock Holmes ou Rodolphe dans les *Mystères de Paris*? Je pourrais écrire une histoire dans laquelle je suis une héroïne qui empêche les Nazis de poser la première pierre de Buchenwald ou encore une reine bavaroise qui empêche l'annexion de la Bavière à l'Allemagne. Plus simplement, je pourrais être une avocate de la famille qui sauve des enfants de la violence domestique. Derrière toutes ses fictions héroïques, se cachent des idéaux de bienveillance, de protection et de justice. Les mondes fictifs permettent de rendre « réels » des objectifs moraux souvent difficiles à atteindre concrètement. D'un autre côté, celui de l'effet exutoire, Anna Karénine a sûrement permis à des femmes du XIXème siècle, prises dans un mariage de convenance, de ressentir la passion amoureuse qui leur était interdite ou de pleurer de désespoir en vivant les émotions d'Anna lorsque son corps fracasse la voie ferrée et que le train met fin à ses souffrances : « La fiction nous suggère que, peut-être, la vision que nous nous formons du monde réel est aussi imparfaite que la vision des personnages de fiction sur celui où ils évoluent. Voilà pourquoi les grands personnages de fiction deviennent si souvent de suprêmes exemples de la condition humaine « réelle ». »³¹⁴.

³¹³ *ibid.*

³¹⁴ *ibid.*

12-Application 1 : *Le marchand de dent*

Eco consacre les deux derniers chapitres de *Lector in fabula* à des applications concrètes de son modèle de coopération textuelle. Pour la première, Eco a choisi le début d'un roman de Cyrus A. Sulzberger³¹⁵ : *The Tooth Merchant* (1973). Il explique les raisons de ce choix comme suit : « c'est qu'il s'agit d'un exemple de narrativité « plane » ne présentant pas de particulières difficultés interprétatives et ne devrait donc pas, selon toute apparence, requérir d'interventions coopératives de la part du lecteur : on verra pourtant à quel point il en requiert et combien elles sont complexes. »³¹⁶. L'autre raison concerne la notion de traduction. En effet, le texte a été traduit en italien sous le titre *Il mercante di denti* chez Bompiani. Selon Eco, la traduction est « correcte » mais des ajouts au texte original peuvent être constatés : « elle « ajoute » quelque chose au texte original : elle introduit sous forme de lexèmes dans la surface linéaire du texte anglais laissant à l'actualisation du lecteur. »³¹⁷. Il présente cet extrait en trois langues différentes (anglais, italien et français) et en le divisant en quatorze fragments que nous avons reproduit ici sous forme de tableau :

³¹⁵ Cyrus A. Sulzberger (1912-1993) est un journaliste américain connu pour ses contributions, en tant que grand reporter, dans le *New York Times*. En 1951, il obtient un prix Pulitzer à la suite de son interview avec l'archevêque de Zagreb. On lui doit, notamment, les œuvres suivantes : *Sit Down with John L. Lewis* (1938) et *The American Heritage Picture History of World War II* (1966).

³¹⁶ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.243.

³¹⁷ *ibid.*, pp.243-244.

Il mercante di denti : traduction d'un extrait

Anglais	Italien	Français
1 The foulest brothels in Europe 2 and I know all of them 3 are on Albanoz Street 4 in the Perah district of Istanbul 5 and there I was sleeping 6 on let summer morning in 1952 7 beside a Turkish whore named Iffet 8 whit a cunt as broad as the mercy of Allah 9 when suddenly there was a scream at the door 10 followed by a thump on the stairs 11 « Aaaaaiiiiiee, the American Fleet » 12 moaned Iffet 13 hauling the flyblown sheet about her head 14 as the police burst in.	1 I casini più luridi d'Europa 2 e io li conosco tutti 3 sono in via Albanoz 4 nel quartiere di Perah, a Istanbul, 5 en i uno di questi stavo 6 una mattina di tarda estate del 1952 7 accanto a una puttana a nome Iffet 8 dalla fica grande quanto la misericordia di Allah, 9 quanto fummo risvegliati di soprassalto 10 da strilli giù in basso, seguiti da uno scalpaccio su per lei scale 11 « Ahīahiahi, la flotta americana !» 12 gemette Iffet 13 coprendosi la testa col lenzuolo 14 Irruppe la invece la polizia.	1 Les bordels les plus répugnants d'Europe 2 et je les connais tous 3 se trouvent rue Albanoz 4 dans le quartier de Perah, à Istanbul, 5 et c'était dans l'un d'eux que j'étais en train de dormir 6 un matin de la fin de l'été 1952 7 aux côtés d'une putain nommée Iffet 8 au con aussi grand que la miséricorde d'Allah, 9 quand nous fûmes réveillés en sursaut 10 par des cris en bas, suivis d'un piétinement montant l'escalier 11 « Aīeaīeaīe, la flotte américaine! » 12 gémit Iffet 13 en se couvrant la tête avec le drap. 14 Au contraire, ce fût la police qui fit irruption.

Dans, *Dire presque la même chose*, Eco affirme que la traduction d'un texte peut modifier certains niveaux de coopération. Par exemple, en ce qui concerne les mondes possibles, afin de stimuler la coopération du lecteur ces derniers ne sont pas explicites. Ainsi, lorsque le traducteur doit transposer le texte dans une autre langue, il propose lui-même, indirectement, des mondes possibles qui ne sont pas littéralement exposés. De ce fait, et pas de façon extravagante, il est possible que certains passages du texte traduits aient été orientés selon les mondes possibles du traducteur. On ne parle pas ici de dénaturer la fabula, à moins d'avoir un traducteur très mauvais, mais il s'agit de subtiles déviations :

« étant donnée tout le spectre du contenu mis à disposition par une entrée de dictionnaire (avec une raisonnable information encyclopédique), le traducteur doit choisir l'acception ou le sens le plus probable et le plus pertinent et le plus important dans ce contexte et dans ce monde possible. »³¹⁸. Traduire de dictionnaire à dictionnaire, donc au niveau linéaire, est une chose, mais donner un sens aux mots et aux énoncés est une activité plus complexe. Eco critique certaines théories herméneutiques qui prétendent que traduire signifie interpréter. Il fait référence ici, plus précisément, à Gadamer. Ce dernier affirmait, dans *Vérité et Méthode* (1976), que la traduction est une forme de dialogue herméneutique : « du point de vue herméneutique, tout processus interprétatif est une tentative de *compréhension* de la parole de l'autre, et par conséquent, on a mis l'accent sur la substantielle unité de toutes les tentatives de compréhension de ce qui est dit par autrui. »³¹⁹. Eco constate que Gadamer est tout de même prudent sur le fait de dire que toute traduction est une interprétation car il ajoute, toujours dans *Vérité et Méthode*, qu'une traduction est en fait l'aboutissement du processus interprétatif du traducteur. Ainsi, traduire implique une interprétation préalable du texte. Il ajoute qu'il existe un compromis, ce qu'Eco nomme une négociation, entre interprétation et traduction au niveau de l'identité structurelle. Il finit par distinguer la tâche du traducteur, qui est de « rendre » le texte, de la tâche de l'herméneutique qui est de « rendre », à partir de la traduction et de l'interprétation du traducteur, le texte à un second niveau de compréhension. Plus simplement, c'est l'intensité de la tâche qui varie. Le traducteur produit la tâche 1 à partir de laquelle l'herméneutique produit la tâche 2 : « Cette affirmation de différence en degré me paraît

³¹⁸ ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Paris, Éditions Grasset, 2006, pp.54-55.

³¹⁹ *ibid.*, p.291.

fondamentale... »³²⁰. Faut-il en conclure, qu'Eco, quant au phénomène de traduction, ne serait pas du domaine de l'herméneutique? Pourtant le traducteur a bel et bien fait un travail d'interprétation préalable à la traduction, on l'a vu. Dans une analyse sémiotique d'un texte traduit, ce phénomène doit être pris en compte. Afin de mettre au jour, de manière structurée et claire, les étapes d'applications effectuées par Eco, nous présentons le tableau ci-dessous :

Eco : analyse de *Il mercante di denti*

Éléments analysés	Rôle coopératif du lecteur
Contexte d'énonciation	Le lecteur sait qu'il y a un <i>x</i> , dans un temps qui précède sa lecture, qui est le sujet empirique de l'énonciation : Cyrus A. Sulzberger. Le « je » qui apparaît à la ligne 2, n'est pas l'auteur lui-même qui s'exprime mais le personnage d'un monde narratif.
Actualisation de 1 : « Les bordels les plus répugnants d'Europe... »	Bordels = jeux d'argent, prostitution, criminalité.
Actualisation de 2 : « ... et je les connais tous.... »	Le personnage <i>x</i> dit connaître ce milieu. Application d'une règle d'hypercodage rhétorique (hyperbole) : <i>Inférence 1</i> : le personnage a consacré une grande partie de sa vie pour connaître si bien le sujet (les bordels). <i>Inférence 2</i> : Ce ne sont pas tous les types de bordel qu'il connaît, mais ceux répugnants. <i>Inférence 3</i> : Soit il choisit ces bordels par perversion ou parce qu'il n'a pas beaucoup d'argent. En lisant la ligne 4 (port maritime d'Istanbul), il est peut-être marin.
Actualisation de 3 et 4 : « 3... se trouvent rue Albanoz 4 dans le quartier de Perah, à Istanbul, ... »	Istanbul = ville (plus grand qu'un quartier et qu'une rue), Turquie, port maritime, porte de l'Orient Rue Albanoz et quartier Perah = ? Construction d'un monde narratif = je figure que dans la grande ville d'Istanbul il y a un quartier nommé Perah et qu'on peut y trouver la rue Albanoz. (<u>Voici un exemple dans lequel structures discursives et structures de mondes vont de pair</u>) <i>Procédé d'identification</i> : Perah est lié par une relation S-nécessaire à Albanoz street et tous deux sont liés par une relation S-nécessaire à Istanbul.
Actualisation de 5 et 6 :	<i>Identification précise du narrateur</i> : <i>x</i> est en train de dormir dans un bordel (Traduction italienne ajoute : « dans un de ces bordels » alors que le texte original ne dit que « there ».)

³²⁰ *ibid.*, p.293.

Actualisation de 7 : « ...aux côtés d'une putain nommée Iffet... »	<i>Détermination du narrateur en termes de fabula</i> : lié par une série de relations S-nécessaires = Iffet, nécessairement une putain. Il est donc dans un bordel auprès d'elle.
Actualisation de 9 : « ...quand nous fûmes réveillés en sursaut... »	Texte original : dit qu'il y a un cri à la porte / traduction : Iffet et le narrateur sont réveillés en sursaut. <i>Inférence</i> : si le couple dormait, il fallait que le cri les réveille en sursaut. Texte original : dit qu'il y a eu un cri à la porte et qu'ensuite un fort coup dans l'escalier fut entendu. <i>Inférences du traducteur</i> : cri émis à la porte du rez-de-chaussée, donc par la tenancière du bordel (ce serait donc des intrus) / le bruit (traduit par « piétinement ») se fait entendre le long de l'escalier qui mène à la chambre du couple (dans un bordel, les chambres sont souvent aux étages supérieurs).
Actualisation de 11, 12 et 13 : 11 « Aïeaïeaïe, la flotte américaine! » 12 gémit Iffet 13 en se couvrant la tête avec le drap.	Pourquoi la flotte américaine ? <i>Inférences</i> : Iffet gémit = arrivée violente et bruyante de plusieurs individus /plusieurs individus dans un bordel près du port = marins/ marins dans un port de la méditerranée = marins de l'OTAN/ si marins arrivent à l'improviste = flotte non-nationale = probablement des Américains. La traduction italienne laisse penser qu'Iffet gémit de désespoir. Mais <i>moaned</i> peut aussi vouloir dire « glapir de plaisir ». La traduction italienne affirme qu'Iffet se couvre la tête avec le drap. Le texte original peut suggérer qu'elle agite le drap en signe de triomphe.
Actualisation de 14 : « Au contraire, ce fût la police qui fit irruption. »	Les prévisions du lecteur sont renversées = on s'attend à une horde de marins américains. Ce qui reste intact = bordel, escalier, chambre, Istambul.... Le lecteur fait face à une disjonction de probabilité : que veut la police au narrateur, à cet individu sans envergure? Est-ce l'évènement central au cœur de la fabula ou est-ce une anecdote sans importance? Iffet sera-t-elle un personnage important ou de passage?

Cette analyse concerne une portion de texte, ainsi, il est plus aisé de produire une application phrase par phrase. On voit ici qu'il s'agit d'une tâche assez longue et complexe. Il serait donc difficile et laborieux de le faire pour un texte entier comportant plusieurs pages. C'est pourquoi dans le modèle d'analyse qui sera proposé plus loin, nous allons utiliser les précédentes étapes mais seulement sur une partie de texte afin d'approfondir et d'appliquer l'ensemble des niveaux de coopération textuelle. Dans ce tableau, nous pouvons remarquer des analyses plutôt sémiotiques (contexte d'énonciation, hypercodage théorique...) et d'autres d'avantage « herméneutiques » (mondes possibles, structures

narratives...). Ce fait illustre nos propos qui stipulaient l'importance de soutenir une interprétation herméneutique sur la base d'une interprétation sémiotique. Nous avons aussi dit, tout comme Eco l'affirme et le démontre avec les niveaux de coopération, que ces deux formes d'interprétation ne sont pas diachroniques. Il existe un va-et-vient entre les niveaux mais aussi entre les éléments sémiotiques et herméneutiques. Nous venons de présenter une analyse pointue sur une partie de texte. Eco va aussi proposer une analyse qui concerne une fabula complète.

13-Application 2 : *Un drame bien parisien*

Pour terminer *Lector in fabula*, Eco présente une application de sa théorie sur une nouvelle d'Alphonse Allais³²¹, *Un drame bien parisien*, que l'on retrouve dans son recueil publié en 1890 : *le Chat noir*. Il s'agit de l'histoire du couple composé de Raoul et Marguerite. Les amoureux sont tous deux de tempérament colérique et se querellent souvent pour des riens. Un jour, chacun de leur côté, ils reçoivent une lettre anonyme. La lettre adressée à Raoul, stipule que Marguerite se rendra au bal des Incohérents, au Moulin Rouge, déguisée en pirogue congolaise. Pour sa part, Marguerite reçoit un message semblable mais indiquant que Raoul sera déguisé en templier fin de siècle. Aucun des deux ne fait mention de la missive. Ils se disent qu'ils pourront observer, incognito, le comportement de l'autre afin de le prendre en flagrant délit. Le piège consiste en ceci : chacun choisira un costume de leur choix et cherchera, rendu au bal, un templier et une pirogue. Raoul se rapproche de la pirogue, l'invite à boire un verre. Marguerite fait de même avec le templier. Un jeu de charme s'amorce. Raoul demande alors à la pirogue

³²¹ Humoriste, écrivain et journaliste français (1854-1905). Il connut du succès à la Belle époque avec son humour absurde et ses calembours. Il est perçu comme un conteur talentueux.

d'enlever son masque afin de démasquer Marguerite et cette dernière insiste auprès du templier de faire de même. Mais une fois le masque enlevé, ce n'est ni Marguerite ni Raoul qui se cache sous le masque. Le couple réalise la supercherie et prend conscience que leur attitude de suspicion constante l'un envers l'autre n'est pas acceptable et amène plus de négatif que de positif. À la suite de cette péripétie, le couple décide de se faire confiance et furent heureux. Eco affirme que ce texte présente un niveau d'ambiguïté intéressante. Le lecteur ne sait plus qui est réellement la pirogue ni le templier : un coup monté? L'un des deux conjoints qui ont préparé ce coup? Bref, les mondes possibles sont déroutants et le texte ne nous donne pas de réponse franche. À la fin de la lecture, le lecteur demeure perplexe et est amené à relire le texte plusieurs fois, pensant y trouver un indice.

Selon Eco, ce texte représente une réussite métatextuelle car il est un exemple de texte qui implique un double Lecteur Modèle. Comme il ne peut pas être lu qu'une seule fois, la première lecture du texte est faite par le lecteur naïf qui néglige de nombreux éléments essentiels. La seconde lecture vient pallier ces oublis. Le lecteur passe de naïf à critique car il remet en question les interprétations faites à sa première lecture et les corrige au besoin. Ainsi, Eco conçoit le présent chapitre comme étant une interprétation de ce qu'est la lecture critique. La raison est la suivante : « (pour Eco) toute lecture critique est toujours une représentation et une interprétation de ses propres procédures interprétatives... »³²². Eco précise que ce chapitre ne concerne pas les nombreux lecteurs empiriques ainsi que leur éventail d'interprétations possibles. Il s'intéresse plutôt aux multiples aventures que connaît le Lecteur Modèle de cette nouvelle. Afin de bien visualiser les éléments de la nouvelle que l'auteur analyse, nous proposons un tableau

³²² ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelles, 1985, p.256.

synthétique. Ce dernier nous donnera les outils nécessaires pour créer notre modèle d'application dans la partie suivante. Le tableau qui suit est notre création, à partir de ses explications théoriques :

Eco : analyse d'*Un drame bien parisien*

Cette nouvelle est un métatexte	<u>Il y a au moins 3 histoires</u> : ce qui arrive à ses personnages/à son lecteur naïf/à son lecteur modèle (la nouvelle elle-même)	
Sa stratégie métatextuelle	<p><u>Fin du chapitre 4</u> : le lecteur naïf soupçonne que Raoul et Marguerite iront au bal dans leur costume respectif, et ce, dans le but de surprendre l'autre en délit d'adultère.</p> <p><u>Chapitre 5</u> : le lecteur naïf croit que la Pirogue et le Templier, présents au bal, sont Raoul et Marguerite/peut-être 4 personnes sont impliquées dans l'action : Raoul, Marguerite et les 2 partenaires supposés/ce qui n'a pas été dit mais qui est supposé : Raoul et Marguerite ont lu la lettre et qu'il n'a peut-être pas un amant et une maîtresse.</p> <p><u>Chapitre 6</u> : le lecteur est perdu</p> <p><u>Chapitre 7</u> : les intuitions du lecteur ne peuvent être justifiées.</p>	<p style="text-align: center;"><u>Conclusions</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Le lecteur modèle se trompe mais c'est voulu par l'auteur. - Il oblige le lecteur à remplir les vides mais avec des informations qui contredisent la fabula. - Pousse le lecteur à coopérer à la mise sur pied d'une histoire qui n'a aucun sens. <p>-Tout texte à 2 composantes : les informations que l'auteur donne et celles que le lecteur ajoute.</p>
Sa stratégie discursive	<p>Pas d'ambiguïté au niveau du discours.</p> <p>Personnages nommés et décrits.</p> <p>Coréférences aisément désambiguïsées.</p> <p>Le lecteur reconnaît les topics.</p> <p>Il établit les isotopies de ces topics.</p> <p>Le lecteur utilise les données de son encyclopédie pour combler les vides.</p> <p>Le lecteur est en mesure de puiser dans l'encyclopédie du monde des personnages en 1890.</p>	
Ses structures discursives à ses structures narratives	<p><u>Complexité du mécanisme sémantique des co-indexicalités</u> :</p> <p>Chapitre 5 : le chapitre 4, en disant que les deux personnages vont au bal, laisse à penser que Raoul est le Templier et Marguerite la Pirogue.</p>	<p>Conclusions :</p> <p>Lors de l'actualisation des structures discursives, des hypothèses, au niveau des structures narratives, entrent en jeu :</p>

	<p>Ce sont tous les pronoms du chapitre 5 qui réfèrent implicitement à Raoul et Marguerite. La coréférence n'est pas de base grammaticale mais narratologique.</p> <p><u>Les références encyclopédiques du lecteur :</u></p> <p><i>Topic 1</i> : Idéologie du mariage monogame. L'infidélité est à condamner.</p> <p><i>Topic 2</i> : L'incohérence et le risque mènent à des problèmes.</p> <p><u>Les structures discursives utilisées par l'auteur :</u></p> <p>Le titre de la nouvelle suggère la frivolité parisienne.</p> <p>Il est construit comme un oxymore : le drame et la comédie légère sont contradictoires.</p> <p>Le titre du premier chapitre suggère le malentendu. La dernière phrase de ce chapitre propose l'idée de tromperie.</p> <p>Épigraphe du chapitre 2 utilise certains procédés afin de suggérer la coïncidence des opposés : paronomases, fausses étymologies, rimes et ressemblances phonétiques.</p> <p>Chapitre 3 : les épigraphes laissent plusieurs vides et interrogations : les points de suspension et les vers de Donne.</p> <p>Chapitre 4 : thème de l'incohérence. Le titre suggère une idée de confusion. Un Templier fin de siècle? (C'est quoi?), un costume de Pirogue? (Est-ce réaliste?).</p>	<p>Hypothèse 1 : Raoul et Marguerite sont infidèles. Topic 1 : « Qui sont ces deux intrus qui mettent en péril la fidélité de nos deux héros? »</p> <p>Hypothèse 2 : Il y a présence d'un malentendu entre les époux. Topic 2 : « Vont-ils découvrir le malentendu en soulevant leur masque? »</p> <p>Vrai topic : « Combien d'individus sont réellement en jeu? »</p>
<p>Une fabula dans la fabula</p>	<p>Le chapitre 2 est une fabula dans la fabula car il est une version réduite de toute la nouvelle et de sa stratégie.</p> <p>Raoul est à la poursuite de Marguerite et celle-ci lui demande de l'aider.</p> <p>Quels sont les actants? 1 sujet/destinataire/adjuvant et 1 objet de la lutte/destinateur/opposant.</p> <p>Combien de rôles? 3 = victime/méchant/sauveur.</p> <p>Dans la réalité narrative, Raoul est le méchant. Dans le monde des désirs de Marguerite, Raoul est un sauveur.</p> <p>Elle veut croire à l'impossible même si cela n'est pas logique.</p>	<p>Conclusions</p> <p>« <i>La fabula in fabula</i> anticipe le labyrinthe des contradictions entre mondes épistémiques et doxastiques et monde réel, dont toute l'histoire est tissée et dans lequel le lecteur viendra s'engluier; dans le même temps, elle assure au lecteur qu'il est possible de prendre ses désirs (ou ses attentes) pour des réalités. » (4478)</p>

Promenades inférentielles et ses chapitres fantômes	<p>Chapitre 4 = le lecteur écrit son premier chapitre fantôme : lors de la réception des deux lettres, il prévoit que le couple se rendra au bal et s' imagine leurs préparatifs respectifs.</p> <p>Chapitre 5 (début) = confirmation de cette prévision.</p> <p>Chapitre 6 = Aucun scénario « classique » ne se produit (adultère ou malentendu).</p>	<p>Conclusion :</p> <p>Les mondes possibles du lecteur sont fondés sur ses attentes.</p> <p>Les attentes du lecteur sont façonnées par son encyclopédie.</p>
Schéma de sa fabula de ses chapitres fantômes	<p>Eco présente une liste de macropropositions qui permet de synthétiser la fabula, voici quelques exemples (4603) :</p> <p>P1 : il y a deux individus identifiés par la propriété S-nécessaire, d'être marié l'un avec l'autre, de s'aimer et d'être réciproquement jaloux.</p> <p>Q1 : Marguerite dans un état successif ira au bal et sera identique à une Pirogue.</p> <p>P10 : la Pirogue n'est pas Marguerite.</p> <p>P12 : Marguerite tire une leçon des propositions P6...P10.</p> <p>Liste des macropropositions des chapitres fantômes.</p> <p>Légende = symbole pour les individus.</p> <p>Les opérateurs doxastiques et épistémiques.</p> <p>Liste des structures de mondes.</p> <p>Les propriétés S-nécessaires.</p> <p>Les autres prédicats.</p>	<p>Conclusions :</p> <p>Après avoir présenté son schéma (4674-4675) impliquant les éléments des diverses listes, Eco en arrive à ces constatations :</p> <p>Il est possible de montrer comment les chapitres fantômes s'insèrent dans la fabula.</p> <p>Comment les états finaux de la fabula prennent en charge les propositions qu'elle avait elle-même déjà contredite.</p>
Conclusions générales	<p>Cette nouvelle démontre au lecteur qu'il existe divers types de textes (ouverts, fermés).</p> <p>Le texte de Allais est à mi-chemin.</p> <p>Il implique une grande coopération du lecteur et la finale le « condamne » d'avoir pris cette trop grande liberté.</p> <p>Ce texte est « intelligent » car il montre les pièges idéologiques auxquels le lecteur est confronté.</p> <p>Démontre la manipulation des croyances, les fausses croyances.</p>	<p>Dans la sémiotique il existe des modalités du <i>faire croire</i> et du <i>faire faire</i>.</p> <p>Le schéma pourrait être appliqué aux discours persuasifs.</p> <p>Il pourrait faire ressortir les mécanismes de production idéologique.</p> <p>Met au jour l'importance de la fonction esthétique du discours.</p>

À la lumière de cette analyse, on peut voir qu'il est possible d'appliquer sa méthode sur une fabula complète alors que l'analyse précédente concernait un extrait de texte dans

un contexte de traduction. Pour notre part, cette dernière analyse correspond d'avantage au modèle que nous souhaitons proposer. Il est possible de constater qu'il existe des étapes générales et des sous-étapes particulières. Sur la base des six questions que nous avons proposé dans le chapitre 3, nous allons augmenter notre grille en s'assurant que tous les niveaux de coopération textuelle sont analysés. Ainsi, nous ajouterons des sous-questions à chacune des questions principales. La tâche risque d'être plutôt complexe au vu des précédentes analyses d'Eco. En effet, il faut maîtriser les macropropositions autant que les micropropositions de la fabula. Cela est faisable mais avec minutie et structure.

14-Proposition d'un modèle d'analyse sémiotique et herméneutique fondé sur la théorie de la coopération textuelle d'Eco

1) Construire un répertoire de signes : Établir une biographie « intellectuelle » de l'auteur.

Nous avons dit, plus tôt dans ce chapitre, que pour Eco, l'interprétation d'un texte narratif ne doit pas avoir pour seul but de saisir les intentions de l'auteur. Il affirme tout de même que ces dernières doivent être prises en compte dans le processus interprétatif. Ainsi, Eco considère la biographie « intellectuelle » de l'auteur comme un point de départ essentiel d'une bonne analyse. En effet, dans *Opera aperta*, avant d'analyser *Finnegans Wake*, Eco commence par présenter Joyce d'un point de vue biographique. Cette dernière concerne plusieurs domaines. Dans cette étape, Eco s'intéresse au parcours scolaire de l'auteur. Il est certain que le champ d'étude de l'auteur influence sa manière d'aborder la réalité. Pour un écrivain ayant étudié la philosophie, par exemple, il risque de s'intéresser à des problèmes humains fondamentaux et de les questionner de manière critique et d'appuyer ses propos par l'argumentation. Il arrive aussi que des auteurs ont fait des études

dans plus d'un domaine, ce qui dirige encore une fois leurs intérêts dans une direction plutôt qu'une autre. Par exemple, Marx a étudié l'histoire et la philosophie. Son doctorat portait sur les atomistes, Démocrite et Épicure. Il est aisé de constater que ce choix démontre son approche matérialiste de la réalité et que celle-ci est manifeste dans ses théories. La démarche historique est aussi très présente lorsqu'il compare les modes de productions économiques dans l'histoire. En un sens, ses champs d'intérêts divers qui se combinent donnent son matérialisme historique et dialectique. Bref, il s'agit ici de présenter le parcours scolaire de l'auteur dans le but de mieux comprendre son encyclopédie et le choix de ses stratégies discursives.

Ensuite, Eco met au jour les influences littéraires et/ou philosophiques des auteurs. Connaître ces influences permet encore une fois d'enrichir notre compréhension de l'auteur. Les œuvres qu'il a visité et celles qu'il a aimé risquent d'influencer ses propres idées. Il n'est pas rare de les détecter aisément dans un texte. Cette étape d'analyse se termine par un portrait socio-psychologique de l'auteur. Son pays d'origine, son éducation, son mode de vie et sa personnalité font partie intégrante de son encyclopédie. Comprendre ses éléments permet de mieux interpréter ses écrits. De plus, si le texte à analyser n'est pas le premier écrit de l'auteur, il est intéressant de voir son évolution et à quel niveau ses idées ou son style a changé. Eco le fait avec *Finnegans Wake*, dernier texte de Joyce, en le comparant à *Ulysse*.

Finalement, cette étape se termine avec un portrait psychosocial de l'auteur, Ses origines, son éducation, ses ambitions, les épreuves qu'il a peut-être surmontées....

Certains de ces éléments peuvent parfois se retrouver dans un roman, par exemple, l'auteur choisit un lieu qu'il a connu ou un évènement qui l'a marqué. Il va donc construire son texte avec des signes qui font référence à son monde réel. En effet, pour Eco, le texte n'est pas seulement un monde possible mais il est plutôt une combinaison de mondes réels et de plusieurs mondes possibles. Donc, en saisissant mieux, dans un premier temps, l'encyclopédie personnelle de l'auteur, on se donne de se constituer une certaine base de significances possibles du texte.

Cette étape semble plutôt simple mais elle s'avère assez laborieuse. La biographie intellectuelle que Eco fait de Joyce ne se limite pas à une liste chronologique. Il cherche à mettre au jour les influences littéraires de l'auteur et à faire des liens rigoureux entre les différents thèmes fondamentaux de Joyce. Tout dépend de l'auteur sélectionné mais il n'en demeure pas moins que la tâche peut être exigeante car il ne suffit pas de connaître les moments marquants de la vie de l'auteur mais toute l'idéologie profonde de sa pensée. Quoique qu'importante, cette étape permet d'établir des bases solides pour la suite de l'analyse car les thèmes et les mondes possibles proposés par l'auteur découlent de sa pensée et de son encyclopédie.

2) La sémiotique intentionnelle : Quels sont les buts principaux?

Eco, dans ses analyses, s'intéresse ensuite aux buts de l'œuvre. Ce qui nous amène à découvrir les intentions de l'auteur. Que ce soit un poème, un roman ou un essai, l'auteur a produit son texte avec une intention première, par exemple il veut communiquer un message. Il est fréquent que les auteurs expliquent le but de leur ouvrage dans une préface ou bien dans les premières pages d'un livre (c'est particulièrement le cas avec l'essai). Eco

croit qu'il est important de bien comprendre les intentions de l'auteur avant de s'aventurer trop loin dans la lecture de l'œuvre. Dans le cas où l'auteur ne mentionne pas ses intentions, il est possible qu'un commentateur l'ait fait. Il faut donc effectuer quelques recherches. Si non, comme dans le cas d'un roman, le fait de ne pas exposer les intentions du texte, et donc, que la tâche revient au lecteur de les découvrir, fait partie du jeu créatif et stimulant de l'interprétation. Ainsi, nous pourrions penser que pour les essais, il est plutôt facile de déceler les buts de l'œuvre au préalable et même cela est nettement préférable. En revanche, pour les textes narratifs et fictifs, leurs structures discursives sont faites pour justement ne pas annoncer les buts du texte. Une histoire policière, par exemple, n'aurait plus le même effet si je savais à l'avance si le personnage principal du roman va mourir ou non. En ne sachant pas, c'est à ce moment que le lecteur propose des mondes possibles et des significations qui seront ou non confirmées. Donc, dans cette étape, nous envisageons le fait que l'on doive expliquer les buts d'un essai avant de poursuivre l'analyse, mais supposer des mondes possibles pour un texte narratif.

3) Quels sont les éléments que l'auteur a choisis pour construire sa stratégie discursive?

Cette troisième étape sert à identifier les éléments que l'auteur a choisis pour construire sa stratégie discursive. Il peut s'agir du lieu géographique où se déroule l'histoire, du patrimoine stylistique et lexical (tout dépend de la langue choisie) ou des signaux de genre. Il est clair que le choix de la langue joue un rôle dans la manière de construire les phrases. Mais chaque auteur possède un style qui lui est propre et c'est ce que nous devons analyser à cette étape. Certains textes contiennent des propositions ou des mots savants, avec

d'autres termes plus simples. Ainsi, à cette étape, nous pouvons analyser l'univers global de l'œuvre (lieux, personnages...) mais aussi des éléments très précis tels que des formulations de phrases ou bien même des mots. Il peut aussi s'agir de figures de style récurrentes ou non et qui donnent le ton au récit. Tous ces éléments sont choisis par l'auteur (dans la majorité des cas, n'oublions pas les intentions inconscientes de l'auteur) afin de produire un sens plutôt qu'un autre. Donc, cette étape, contrairement aux deux premières, mènent à des analyses sémiotiques, et par le fait même, très précises et limitées dans leur espace de distribution. Mais ces éléments linguistiques et lexicaux permettent d'atteindre le signe lui-même, ils organisent et distribuent la signification à leur manière. Cela nécessite une approche sémiotique qui participe, finalement, à l'interprétation herméneutique du texte, qui elle est plus globale.

4) Stratégie prévisionnelle du lecteur: quel(s) monde(s) possible(s) le texte propose-t-il?

Même si les intentions de l'auteur sont clairement établies au tout début, par exemple d'un essai philosophique, le lecteur est amené dans un processus réflexif dont il ne connaît pas l'issue finale. Sera-t-il convaincu ou non? Remettra-t-il en question ses idées sur tel sujet traité dans l'essai? Dans ce cas, les mondes possibles concernent des situations réelles, des questionnements quelques fois universels ou des problèmes humains fondamentaux. Le lecteur doit sans cesse faire référence à son expérience en tant qu'humain si le texte traite de philosophie politique ou sociale. Ou bien faire appel à sa logique, plutôt formelle, si le texte concerne l'épistémologie ou la phénoménologie. Le lecteur devra se projeter mentalement dans les propositions de mondes que le l'auteur lui offre afin de voir si celles-

ci sont pertinentes ou non. Des questionnements philosophiques le font alors parcourir des avenues de pensées possibles. Une fois la lecture terminée, il décide d'adhérer ou de s'opposer à la conclusion de l'auteur. Pour un texte narratif, les mondes possibles font d'avantage appel à l'affectivité et à l'imagination, dans bien des cas à certains registres d'expériences, à propos de thèmes comme la souffrance, la mort, l'amour. Le personnage va-t-il mourir ou s'en sortir? Qui est le meurtrier? Comment la personne fera-t-elle ses choix? Bref, l'auteur suggère des mondes à travers les actions des personnages. Les éléments choisis font référence à la réalité, donc des signes que le lecteur connaît, mais ils forment une histoire fictive dont l'achèvement peut prendre des chemins différents.

5) En quoi peut consister la « promenade inférentielle » du lecteur?

Le lecteur modèle doit sortir parfois hors du texte pour définir des concepts qui lui semblent inconnus (lieu, termes scientifiques, personnages historiques...) afin de mieux saisir les propos de l'auteur. Par exemple, si l'histoire se déroule en Australie lors de sa colonisation, je pourrais faire des recherches sur l'arrivée des colons anglais, des dates, des événements importants. D'autre part, si je lis un essai philosophique et l'auteur fait souvent référence à Descartes, je pourrais lire un résumé de sa pensée. Cette étape est plus ou moins longue selon le texte. Si je lis un récit d'un Parisien qui vit une liaison amoureuse qui se déroule uniquement à Paris, mes sorties hors du texte risquent d'être moins fréquentes que si je lis au *Nom de la rose* et que je dois comprendre le monde, la littérature et l'histoire du Moyen-Âge.

6) Quel est le degré d'ouverture de l'œuvre?

C'est après avoir répondu aux questions précédentes qu'il est possible de répondre à celle-ci. En effet, ce sont l'ensemble de tous ces éléments qui me permettront de savoir dans quelle mesure l'œuvre est ouverte ou non. C'est-à-dire, que nous serons en mesure de répondre un ensemble de sous-questions dont les réponses vont nous indiquer le degré d'ouverture du texte. À titre d'exemple : l'œuvre s'adresse-t-elle à un public profane ou « spécialisé »? Les idées partagées se réfèrent-elles à des situations universelles et communes? La promenade inférentielle exigée par le texte est-elle laborieuse ou non? L'homme peut-il faire des liens avec son expérience existentielle?

Nous venons de présenter les six questions globales qui vont nous permettre de proposer un modèle d'analyse. Notre souci est de demeurer fidèle à Eco et c'est pour cette raison que la structure de départ de notre grille respecte les mêmes étapes utilisées par l'auteur dans *Opera aperta*. Nous avons ensuite étudié les œuvres sémiotiques d'Eco afin de bien saisir l'aspect sémiotique de l'analyse pour ensuite proposer le chapitre présent qui concerne particulièrement les textes narratifs et les éléments extrasémiotiques. Ainsi, il est maintenant possible de synthétiser en une grille unique, l'ensemble des modèles d'analyses produits par Eco à travers ses essais. De plus, nous avons pu mettre au jour l'évolution de la pensée d'Eco à partir d'*Opera aperta* jusqu'à ses œuvres plus récentes. Nous avons décidé de construire notre grille d'analyse sous forme de tableau pour plus de clarté et de structure. Chacune des six questions représente une étape d'analyse. La colonne qui suit permet d'identifier les niveaux de coopération textuelle auxquelles chaque étape se réfère.

Finalement, la dernière colonne présente les sous-questions et les éléments qui doivent être éclairés pour chaque étape :

Les étapes de l'analyse sémiotique et herméneutique

Étapes	Niveaux de coopération textuelle	Procédures
Biographie intellectuelle de l'auteur	Encyclopédie Promenades inférentielles Structures idéologiques Circonstances d'énonciation	Sa culture : pays, histoire, éléments importants de sa vie. Son parcours scolaire. Ses influences (auteurs, penseurs, courants). Ses œuvres majeures, courants littéraires et/ou philosophiques.
Les but de l'œuvre : sémantique intentionnelle	Encyclopédie Scénarios communs et intertextuel. Circonstances d'énonciation	Contexte de production. Si possible, trouver les explications de l'auteur. Dans quel(s) courant(s) se situe l'œuvre.
Stratégie discursive de l'auteur Niveau plutôt sémiotique de l'interprétation	- Encyclopédie - Dictionnaire - Manifestations linéaires (Expression) - Structures discursives - Circonstances d'énonciation	- Style, langue, lexiques, signaux de genre, lieu, époque, figures de style.... - Organisation formel du texte (division des chapitres)
Mondes possibles Niveau plutôt « herméneutique » de l'interprétation.	Encyclopédie Structures idéologiques Structures de mondes Structures narratives Structures actanciennes Extensions parenthésisées	Établir les références encyclopédiques du lecteur. Présenter les inférences possibles. Quels sont les mondes possibles? Identification des structures profondes intensionnelles et extensionnelles Identification des topics, et par extension, des isotopies.
Promenades inférentielles	Promenades inférentielles Encyclopédie Dictionnaire	Faire des sorties hors du texte pour acquérir ou approfondir des connaissances au niveau du dictionnaire et de l'encyclopédie.

		Ex. dictionnaire : définition d'un mot, d'une expression. Ex. encyclopédie: faits historiques, époques historiques, connaissances scientifiques, techniques et tous autres domaines.
Degré d'ouverture de l'œuvre	Prendre en compte l'ensemble des niveaux de coopération textuelle	Conclusions générales Niveaux d'ambiguïté Quel type d'Auteur Modèle ? Quel type de Lecteur Modèle ? Rôle du texte dans la sémiotique illimitée

Dans le chapitre qui va suivre, nous allons tenter d'appliquer cette grille d'analyse à un texte de Camus, que nous avons présenté dans l'introduction de la thèse, afin de valider sa pertinence et de déceler ses limites. Mais il est déjà possible de remarquer, en considérant tous les éléments présentés dans l'ensemble de la thèse, qu'il s'agit potentiellement d'une tâche laborieuse. Nous postulons l'idée qu'Eco offre un modèle d'application qui ne s'adresse pas à tout le monde, à prime abord. En effet, pour être efficace, ce modèle exige, entre autres, : de comprendre la théorie de la sémiotique illimitée de Peirce et de s'approprier les notions importantes, de posséder une connaissance satisfaisante en sémiotique, de saisir, historiquement parlant, où se situe Eco par rapport aux autres théories de ce genre, réaliser une recherche exhaustive sur l'auteur choisit, de posséder un minimum de connaissance sur ses autres œuvres, d'investir beaucoup de temps dans les promenades inférentielles, dépendamment des éléments du texte.... Bref, il ne s'agit pas d'une simple analyse. À eux seuls, les éléments sémiotiques exigent un effort intellectuel important pour bien comprendre les subtilités, sans oublier de s'approprier un univers conceptuel spécifique. Eco affirme lui-même que son modèle est, *a priori*, accessible plus facilement à des lecteurs avertis. Même nous, personnellement, qui avons

tout de même un niveau d'étude élevé, avons dû partir à la base concernant la sémiotique. Étant de formation philosophique, nous sommes à l'aise avec les théories herméneutiques, par exemple, mais la sémiotique appartient au domaine littéraire. De plus, notre mémoire portait déjà sur une sémiotique et une herméneutique, ce qui nous a donné une base de connaissances avantageuse. Sans elle, nous n'imaginons pas le travail que cela aurait impliqué. Devenir un Lecteur Modèle demande des efforts et être un Auteur Modèle tout autant. Le modèle d'Eco ne concerne donc pas les textes d'auteurs empiriques ni les lecteurs qui décident de demeurer empiriques. Malgré les exigences que ce modèle nécessite, nous croyons qu'il peut constituer un outil très intéressant pour l'analyse de textes narratifs par sa profondeur et sa minutie.

Chapitre 6 : Application du modèle de coopération textuelle d'Eco *Noces* d'Albert Camus

Ce dernier chapitre de la thèse sera consacré à une application concrète du modèle de coopération textuelle d'Eco. Comme déjà mentionné, il s'agit ici de valider, ou non, si le modèle d'Eco, et par extension ses exemples d'application, est potentiellement intéressant pour un outil d'analyse sémiotique et « herméneutique ». Dans l'introduction de la thèse, le choix de *Noces* a été expliqué: c'est un texte qui nous plaît particulièrement par sa beauté et sa prose, notre intérêt marqué pour Camus et la brièveté du texte. Nous avons aussi précisé que l'analyse de *Noces* sera complétée en incluant la dernière partie de *L'Été*, *Retour à Tipasa*, pour la simple et bonne raison qu'elle fait office de suite et de conclusion de la première œuvre.

Il faut faire des choix si l'on ne veut pas entreprendre une tâche trop colossale. Eco le fait lui-même dans ses analyses. Avec Joyce, il a pris en compte *Ulysse* et a abordé son œuvre en général. Il n'a pas fait une étude détaillée de chacune de ses œuvres. Avec Allais, il s'est concentré sur un *Drame bien parisien* sans traiter des nombreuses autres œuvres de l'auteur. Nous allons donc opter pour une approche modérée, c'est-à-dire, comme l'a fait Eco avec Joyce : biographie, l'évolution de son écriture et de sa pensée, faire des liens avec certaines œuvres... N'oublions pas que la coopération textuelle est synonyme d'interprétation « guidée ». Pour que le lecteur participe à la coopération, pour qu'il y trouve du plaisir, il faut lui laisser sa part de liberté et de créativité. Le modèle d'Eco permet d'orienter l'interprétation pour éviter la surinterprétation. Il n'a pas pour but que toutes les interprétations soient parfaitement identiques. C'est en cela que consiste le fait de prendre en compte l'encyclopédie, autant de l'auteur que du lecteur.

Nous allons donc suivre les étapes présentées dans le chapitre précédent. Étant donné que nous nous basons exclusivement sur le modèle de coopération textuelle d'Eco, car nous voulons valider ou non son efficacité, nous prendrons chacun des éléments de la coopération textuelle présents dans le schéma qu'il propose et explicite dans *Lector in fabula*. Ainsi, à chaque étape nous présenterons un tableau listant les niveaux de coopération textuelle propres à la section d'analyse accompagné d'une description. Nous avons opté pour des paragraphes explicatifs qui sont ensuite synthétisés, au besoin, dans un tableau afin de bien visualiser chaque niveau coopératif.

1- Étape 1 : Construire un répertoire de signes : Établir une biographie « intellectuelle » de Camus

Dans cette section, la biographie « intellectuelle » de l'auteur doit être assez substantielle pour saisir les penseurs ou écrivains qui ont influencé la pensée de l'auteur et son style. Le lecteur empirique doit déjà coopérer à ce stade s'il désire devenir un Lecteur Modèle. En effet, lire Camus sans comprendre sa culture algérienne, ses idées de gauche, le contexte de la Seconde Guerre mondiale et ceux qui ont influencé ses idées, c'est nuire à une bonne interprétation de ses œuvres. La coopération ne fonctionnera que si le lecteur s'approprie des connaissances historiques, littéraires et philosophiques. Ainsi, le lecteur devra relever les éléments importants de sa vie, sa culture, son histoire, son parcours scolaire, afin d'avoir une vue d'ensemble de l'encyclopédie de Camus. Il est certain que nous pourrions aller très loin dans une biographie, celle d'Olivier Todd sur Camus fait 1056 pages, mais ce n'est pas le but ici. L'objectif est l'analyse sémiotique et herméneutique d'une œuvre en particulier. La biographie doit servir à connaître l'auteur

afin de comprendre pourquoi il a écrit cette œuvre et de quelles manières son histoire et sa pensée ont influencé son écriture, et donc, sa stratégie discursive et narrative. Pour notre part, nous présenterons, en premier lieu, son contexte social et culturel : sa famille, son pays, le contexte politique de l'Algérie, les crises idéologiques. Ces éléments constituent la source de son encyclopédie. Ensuite, nous intégrons son parcours scolaire, ses publications ainsi que ses influences littéraires et philosophiques. Son parcours scolaire nous permettra de comprendre ses intérêts philosophiques et littéraires ainsi que les professeurs qui ont orienté sa pensée tels que Jean Grenier. De plus, en faisant la chronologie de ses publications, il nous sera possible de comprendre l'évolution de sa pensée et d'entrer dans l'aspect intertextuel de l'interprétation. Il s'agit de la première partie de sa biographie « intellectuelle ». Le second point expose sa pensée philosophique, qui sera essentielle si l'on veut bien interpréter et comprendre *Noces*. Il est certain que nous priorisons les notions qui seront abordées dans *Noces*. Si nous avons choisi l'une de ses pièces de théâtre, telles que *Les Justes*, nous aurions mis l'accent sur son style théâtral, ses autres pièces de théâtre.... À cette étape de l'analyse, il faut donc en dire le plus possible mais en sélectionnant des éléments qui nous serviront dans les autres étapes. Bref, tout comme Eco l'a fait avec James Joyce, et l'analyse de *Finnegans Wake* dans *Opera aperta*, nous allons tenter de présenter une biographie « intellectuelle » de Camus, pas nécessairement exhaustive mais, du moins, satisfaisante. Malgré les apparences, l'étape 1 n'est pas si simple à réaliser. Tout dépend de l'encyclopédie préalable du lecteur. Personnellement, même avec une formation en philosophie et une connaissance moyenne de Camus, un long travail de recherche fut nécessaire afin que les bases de l'analyse soient solides. Ainsi, un lecteur néophyte de Camus, aura un travail de recherche assez important

pour réaliser cette étape. Il est certain que tout dépend de l'auteur et de l'œuvre choisi. Nous aurions pu opter pour un roman dont l'auteur à une biographie intellectuelle moins volumineuse. Camus est un grand écrivain, de nombreuses études ont été réalisées sur l'auteur. Il est certain que cela représente un avantage pour nous, car plusieurs références sont disponibles pour construire sa biographie « intellectuelle ». Éléments importants qui nous permettront d'enrichir les prochaines étapes d'analyse. L'analyse de *Finnegan Wake* devait permettre à Eco de montrer la transition entre les artistes traditionnels et contemporains. Il désirait démontrer que la poétique de Joyce constituait une dialectique entre la forme et le contenu. Mais avant d'y parvenir, il lui paraissait essentiel de mettre au jour l'évolution de la pensée de l'auteur sous forme chronologique autant au niveau de ses éléments biographiques qu'au niveau de sa pensée :

Niveaux de coopération textuelle (Eco)	Précisions
<i>Promenades inférentielles (Lecteur)</i>	Bibliographie (Olivier Todd) 1996 /Michel Onfray (2012) Recherches sur l'Algérie, Seconde Guerre mondiale, Espagne franquiste, CPA. Recherches : Grenier, Gide, Malraux, Nietzsche.
<i>Encyclopédie (Auteur)</i>	Algérie (histoire/culture) Famille (ouvrière, pauvreté) Maladie (tuberculose) PCA (marxisme) /Théâtre engagé Seconde Guerre mondiale Jean Grenier André Malraux André Gide Jean-Paul Sartre Voyages (Europe) Vie parisienne
<i>Encyclopédie (Lecteur/avant l'analyse de l'œuvre)</i>	Formation en philosophie Enseignement de la pensée de Camus Lecture de plusieurs œuvres de Camus Études personnelles préalables

	Connaissances et enseignement : Sartre et Nietzsche. Connaissances sur la Seconde Guerre mondiale Recherches sur Malraux, Gide, Grenier.
<i>Dictionnaire de base (Auteur + Lecteur)</i>	Langue : français

1.1 Biographie, scolarité, publications et influences

Albert Camus est né le 7 novembre 1913 à Mondovi en Algérie. Mondovi était le nom donné à la ville actuelle de Dréan pendant la période coloniale française. Dréan se situe au nord-ouest du pays. Son père, Lucien Camus, descend des premiers colons français arrivés en Algérie en 1834. Il épouse, en 1909, Catherine Sintès dont la famille est originaire d'Espagne. Le couple a un premier fils en 1910, Lucien Jean Étienne, et un second en 1913, Albert. Ce dernier ne connaîtra pas son père qui est décédé lorsque que le petit n'avait qu'un an. En effet, Lucien Camus a succombé à un éclat d'obus en 1914 lors de la Première Guerre mondiale. Les deux frères sont alors devenus pupilles de la Nation. Ils sont élevés par leur grand-mère maternelle, figure d'autorité de la maisonnée. Leur mère était présente mais possédait certaines limites. Elle ne sait ni lire ni écrire et souffre d'un problème de surdité qui la force à lire sur les lèvres de ses interlocuteurs. De plus, la famille, qui s'est maintenant installée à Alger, vit dans des conditions plutôt précaires et valorise d'avantage les métiers manuels que les grandes études. Ainsi, Camus n'est pas issu d'une famille d'intellectuels étant donné le manque de ressources pour s'instruire. En tant que pupilles de la Nation, les deux garçons ont tout de même droit à des bourses scolaires, ce qui permettra à Camus de se scolariser. Albert est un excellent élève et se fait remarquer par ses professeurs, notamment, par Louis Germain qui aura une grande influence sur le gamin qui le considère comme son deuxième père. Il souhaite qu'Albert entre en sixième au Lycée

et lui déniche des bourses d'étude. Cependant, la grand-mère ne veut pas que son petit-fils poursuive ses études. Il devra faire comme les autres hommes de la famille : travailler et gagner de quoi vivre. Mais la mère de Camus est du même avis que Germain et, à eux deux, ils finiront par convaincre la matriarche. Le milieu scolaire algérien, à cette époque, compte pour élèves une majorité de francophones non autochtones. Les Arabes de souches sont en minorité. Ainsi, l'Algérie de Camus n'a rien à voir avec l'Algérie actuelle. À son époque, les Arabes sont en bas de l'échelle sociale, la religion musulmane est toujours présente mais pas majoritaire. Nous pourrions dire que Camus a été élevé dans une culture « européenne » : « Les professeurs valent ceux des grands lycées de Paris ou Lyon. Le climat de l'Algérie les attire et ils touchent le tiers colonial, une prime substantielle. Enseigner à Alger ne casse pas une carrière car le lycée a bonne réputation. Le bac y est, dit-on, aussi difficile qu'à Strasbourg. »³²³. Les cours d'histoire misent sur l'aspect francisé de l'Algérie et les mérites de la France qui a fait du pays africain un endroit moderne et cultivé. Camus ne vient pas du même milieu que ses camarades. Il est là grâce aux bourses et non grâce aux moyens financiers de la famille. Le jeune Camus réside chez son oncle Gustave Acault pendant ses études. Boucher de formation et de métier, Gustave est très cultivé et cela a une influence sur Camus qui s'intéresse de plus en plus à la lecture littéraire et philosophique. Il aime particulièrement Nietzsche : « Dans ses dissertations de lycéen, Camus use et abuse de Nietzsche. Il en décalque la pensée notamment sur les Grecs, et démarque le style flamboyant, lyrique. (...) Camus aime en Nietzsche le pessimiste qui

³²³ TODD, Olivier, *Albert Camus, une vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p.52.

refuse de s'avouer tel. Il voit son optimisme volontariste comme une tentative désespérée de ne pas sombrer dans le pessimisme. »³²⁴.

Contrairement à ses camarades, Camus travaille l'été à la boucherie de son oncle Gustave et ne va pas visiter la France pendant les vacances scolaires. Il adore jouer au football comme gardien de but mais sa santé se détériore. On lui diagnostique la tuberculose : « La tuberculose d'Albert développe sa sensibilité. Sous les poussées de fièvre, les couleurs ne sont pas simplement senties. S'y substituent des perceptions fortes, souvent douloureuses, une lumière brutale, que les médecins nomment hypersensibilité, hyperesthésie. »³²⁵. Terminé le football, sa santé ne lui permet plus de s'adonner à ce sport. Il doit aussi interrompre momentanément ses études le temps de se rétablir. Même si ses médecins lui avaient interdit la lecture, Camus ne peut s'en empêcher. Il lit donc, entre autres, Épictète qui, devant la maladie, lui offre l'option de l'acceptation. Son intérêt pour la philosophie grandit. Une fois rétabli, il peut retourner sur les bancs d'école. Il doit décider s'il opte pour la littérature ou la philosophie. Il préfère la première option mais décide de poursuivre dans la seconde. La raison de ce choix est liée à son professeur de philosophie, Jean Grenier, qui influencera grandement Camus.

Jean Grenier (1898-1971), philosophe et écrivain français, enseigna tout d'abord en Italie à l'institut français de Naples. Par la suite, il travailla à la *Nouvelle Revue française* avant de revenir à l'enseignement au lycée d'Alger de 1930 à 1938. C'est pendant cette période qu'il fit la connaissance de Camus. Grenier a continué de publier différents articles

³²⁴ ONFRAY, Michel, *L'ordre libertaire, La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Éditions Flammarion, 2012, pp.70-72.

³²⁵ TODD, Olivier, *Albert Camus, une vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p.62.

dans plusieurs revues philosophiques, littéraires et artistiques telles que : *Combat*, *L'Œil* et *l'Express*. Il s'intéresse à la question existentielle de la liberté et du choix dans *Absolu et choix* (1961). Grenier en arrive à la conclusion que l'homme est un être de la nature et doit s'y conformer :

La conformité de l'être à sa nature, représentation de l'idéal existentiel, Grenier l'a surtout déduite de son observation des arbres: « Il semble que l'arbre ne puisse être autrement qu'il n'est, soumis à toutes sortes de fatalités, celles du climat, du sol, du milieu, auxquelles l'animal échappe en partie. Il ne connaît pas cette mobilité, cette hésitation entre deux contraires qui caractérise les autres êtres, disons cette liberté qui est un privilège mais qui les rend malheureux parce qu'elle crée un vide » (Entretiens avec L. Foucher).³²⁶

Ce vide, cette solitude, est le propre de l'homme et il ne l'a pas choisi. Il compare les différentes manières qu'a l'homme d'être seul à la vie insulaire. Il y a la solitude involontaire, inhérente à l'existence humaine, et la solitude volontaire qui est en fait une introspection, un recueillement intérieur. Ce dernier est salutaire car il permet de se connecter avec l'absolu, la nature abstraite. En se connectant intérieurement, l'homme peut se lier plus facilement avec la nature concrète. Il compare cette démarche avec le dessin chez les Japonais. Avant de rendre le premier coup de crayon, ils réfléchissent longtemps à conceptualiser l'image qu'ils veulent reproduire. Ainsi, l'existence est un travail d'harmonisation entre la conscience et l'acte. Comme nous le verrons plus loin, les réflexions existentialistes de Grenier marqueront les idées camusiennes.

³²⁶ Curatolo, B. (2016). Jean Grenier (1898-1971). *Nuit blanche, magazine littéraire*, (144), 48–51.

De plus, Grenier possède une vision libérale et égalitaire de la vie humaine. C'est pour cette raison qu'il dénonce les injustices faites envers les minorités musulmanes d'Algérie. Il en vient à des idées communistes qu'il partagera avec son élève. En effet, Camus défend la classe ouvrière dont il est lui-même issu et prône la justice pour les Arabes qui subissent la domination française. Il adhère donc, en 1935, au Parti communiste algérien (PCA) qui se porte à la défense des opprimés et exprime des idées anticolonialistes. C'est à cette époque qu'il part dans un périple européen avec sa femme Simone et son ami Yves Bourgeois, professeur d'anglais. C'est avec une tête pleine de nouvelles idées communistes qu'il va arpenter la France, l'Autriche, la Tchécoslovaquie, l'Allemagne et l'Italie. Il a détesté Prague et Dresde mais adoré la Toscane. Lors de ce voyage, il a côtoyé l'Allemagne nazie et anti-communiste. Il réprime, plus qu'avant son départ, les idées qui prônent l'inégalité entre les hommes. Nous savons que le communisme est une idéologie athée : libérons le prolétariat de l'aliénation politique, économique et religieuse, c'est un discours qui semble marxiste. En tout cas l'athéisme de Camus se confirme et, de là, commencent à émerger ses questionnements existentiels. Son désir d'exprimer ses idées se concrétise dans ses nombreux articles mais aussi lorsqu'il fonde son théâtre : « Le Théâtre du travail ». Camus n'est pas révolutionnaire dans le sens concret du terme. Il n'aurait pas été un bolchévique coupant des têtes ou un assassin de la famille Romanov. Il pourrait être qualifié de gauchiste modéré, position qui se manifestera dans son œuvre parue en 1951, *L'Homme révolté* dans laquelle il défend une révolte existentielle et rationnelle qu'il distingue de la révolution physique et sanglante. Loin de commenter le Manifeste de Marx et

Engels, Camus consacre un chapitre à la pensée nietzschéenne en faisant des liens avec la révolte métaphysique : « Le surhomme, tel qu'il apparaît dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, incarne la figure métaphysique tragique du consentement à la *volonté de puissance*, une expression qui définit le vivant dans la vie qui nous veut. »³²⁷. Selon lui, l'homme révolté ne doit pas sombrer dans le désespoir ni dans l'espoir. Les deux extrêmes ne lui plaisent pas. Face au non-sens de la vie, l'homme doit se révolter intelligemment, modérément, en s'unissant avec le monde physique et sa beauté. Pour lui, la violence ne mène à rien, pas plus que l'idéalisme. Ces idées modérées n'ont pas plu au PCA. Ajoutons que les idées de justice sociale de Camus concernent aussi l'Espagne. Sa mère et sa grand-mère étant de descendance espagnole, plus particulièrement majorquine, Camus se sent concerné. Sa première pièce de théâtre, écrite collectivement, se nomme : *Révolte dans les Asturies* (1936). L'histoire relate l'insurrection ouvrière de 1934 dans les Asturies sous la IIe République espagnole. Les miniers dénonçaient leurs conditions de travail médiocres. L'Espagne, au lieu de tenter de régler la situation à l'amiable, envoya l'armée, résultat : près de 2000 morts et 30000 mineurs emprisonnés. Une seconde pièce de théâtre, *L'État de siège* (1948), soulève des questions politiques et morales face au totalitarisme. Camus fait référence à Hitler mais surtout à Franco qui, de 1939 à 1975, dirigea un parti nationaliste et dictatorial en Espagne.

C'est en 1936 que Camus obtient son diplôme d'études supérieures en lettres, section philosophie. Une fois ses études terminées, l'étudiant devait réaliser

³²⁷ ONFRAY, Michel, *L'ordre libertaire, La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Éditions Flammarion, 2012, pp.76.

un mémoire pour obtenir sa licence d'enseignement. C'est ce que désirait Camus et c'est pour cette raison qu'il a soumis son mémoire sur les pensées de Plotin et d'Augustin d'Hippone. Ces études achevées, il désire s'investir davantage dans le PCA à travers ses activités théâtrales. Mais le parti met fin à sa collaboration avec le théâtre camusien à la suite de démêlés avec les autorités. Camus s'éloigne peu à peu du parti qui lui demanda de quitter l'association en 1937, année de la parution de *L'Envers et l'Endroit*. C'est alors qu'il décide de fonder un nouveau théâtre populaire et engagé : le « Théâtre de l'Équipe. ». À la même époque, il devient rédacteur en chef de l'*Alger républicain*, qui sera par la suite suspendu, et du *Soir républicain* jusqu'en 1940 : « Ses articles sont des actes : il veut unir les Algériens des deux communautés, pense qu'on peut modifier les rapports des arrière-petits-fils des colonisateurs et des colonisés. »³²⁸.

En 1933 il avait épousé Simone Hié mais le mariage fût tumultueux étant donné la frivolité et la toxicomanie de sa conjointe. Il divorce donc en 1940 pour épouser Francine Faure, avec qui il aura des jumeaux : Catherine et Jean. Le couple décide de s'installer à Paris. Cette ville ne lui plaît pas aux premiers abords : « Quand on a connu le rythme d'Alger, le temps lent des Méditerranéens, le culte de l'instant présent, la religion du pur plaisir d'exister, la précipitation parisienne et l'énervement urbain ne peuvent convenir! »³²⁹. Au départ, il s'était dit qu'il y resterait un an mais le séjour durera. Camus obtient le poste de secrétaire de rédaction à *Paris-soir* et fonde la revue *Rivage*. En même temps, il s'adonne à la

³²⁸ TODD, Olivier, *Albert Camus, une vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p.265.

³²⁹ *ibid.*, pp.218-219.

rédaction de *L'Étranger*. C'est en 1940 que Camus rencontre André Malraux³³⁰ qui jouera un rôle important dans la carrière du jeune écrivain. Malraux a flairé chez Camus, un talent d'écriture et mettra à profit ses contacts pour lui donner sa chance. Une amitié intellectuelle naîtra entre les deux hommes. Amitié que l'on peut constater dans leur *Correspondance* (1941-1959). L'amour mutuel pour l'écriture les unit mais aussi leurs idées antifascistes. Malraux, alors lecteur chez Gallimard, adore *L'Étranger* et réussit à le faire publier en 1942 en même temps que *Le Mythe de Sisyphe*, première œuvre du cycle de l'absurde. Camus devient alors un écrivain notoire, et c'est en 1943 qu'il devient lecteur chez Gallimard et directeur du journal *Combat*.

C'est en 1944 qu'il rencontre André Gide³³¹ et Jean-Paul Sartre. Camus avait lu Gide alors qu'il avait 16 ans, il avait été séduit par l'auteur des *Nourritures terrestres*. Gide est fervent de la mythologie grecque dans ses écrits et cela attire Camus qui y fera référence dans ses œuvres. Au début de l'amitié Sartre-Camus, les deux hommes avaient de bonnes discussions philosophiques et politiques. Pour Sartre, l'absurdité, le non-sens de la vie, est un lourd fardeau à porter. Étant donné que Dieu n'existe pas, l'homme est libre de se définir, de se projeter dans l'avenir. À travers ses actes, il doit réaliser son projet. Mais cette liberté n'est pas un cadeau, car elle implique que l'homme est totalement responsable de ses actes. Bien plus, il est responsable des impacts que ses actions ont sur les autres. Pour Sartre, la

³³⁰ André Malraux (1901-1976) est connu comme écrivain et homme politique français. Il n'hésite pas à dénoncer les injustices dérivant du fascisme dans *La Condition humaine* (1933) et *L'Espoir* (1937). Proche de De Gaulle, il occupera le poste de ministre d'État et de la culture de 1959 à 1969.

³³¹ André Gide (1869-1951) est un écrivain français symboliste dans ses premiers écrits jusqu'à la publication de *Paludes* (1895). La seconde période de ses œuvres est caractérisée de lyrique : *Les Nourritures terrestres* (1897). Il est aussi co-fondateur de *La Nouvelle Revue française*.

condition humaine est difficile et pesante. Et c'est là le point de rupture qui mettra fin à l'amitié entre les deux écrivains. Ils s'entendent sur le non-sens de la vie alors que Sartre y voit un fardeau, Camus y voit une occasion de s'unir avec la nature. Pour Camus, l'absurdité de la vie est certainement décevante et révoltante mais pourquoi ne pas, au lieu de sombrer dans le désespoir, profiter de la vie, saisir la beauté du monde?

C'est aussi en 1944 qu'il publie les deux autres œuvres de son cycle de l'absurde : *Le Mythe de Sisyphe* et *Caligula*. Un nouveau cycle va naître chez l'auteur, celui de la révolte. Devant l'absurdité de la vie, comment l'homme doit-il réagir? En 1947 il publie *La Peste*, en 1948 *L'État de siège* et, en 1949, *Les Justes*. Le cycle de la révolte se termine avec *L'Homme révolté* en 1951. Ce dernier a engendré plusieurs critiques et a notamment été l'élément déclencheur de la rupture Sartre-Camus. Malgré tout, sa réputation n'est plus à faire, il est devenu un écrivain de renom. Il poursuit son écriture et publie, en 1956, *La Chute*. L'année suivante, il est récipiendaire du prix Nobel de littérature. Il poursuit ses activités littéraires et théâtrales avec *Les possédés* et d'autres adaptations.

Camus, ami de la famille Gallimard, fête le nouvel an 1960 avec certains d'entre eux. Alors que les uns rentrent à Paris en train, les autres décident de faire le trajet en voiture. Le 4 janvier, lui, Michel Gallimard, sa femme et sa fille sont en route vers Paris. Allant à grande vitesse, les passagers sont victimes d'un grave accident. Camus décède sur le coup et Michel Gallimard, quelques jours plus tard. Sa femme et sa fille s'en sortent indemnes. Camus était alors âgé de 46 ans. Depuis, des œuvres posthumes de l'auteur sont publiées, entre autres, *La Mort heureuse*

(qu'il avait rédigé entre 1936 et 1939, fut publié en 1971) et *Le Premier Homme* en 1994.

1.1 Le cœur de sa pensée

Malgré son diplôme en philosophie, Camus ne se qualifie pas lui-même de philosophe. Nous allons donc dire : sa pensée. Cette dernière est dans la lignée de l'existentialisme athée, courant qu'il ne nomme pas tel quel. Ses discussions, parfois intenses, avec Jean-Paul Sartre nous permettent de mieux comprendre ses idées. Ils affirment tous deux l'absurdité de l'existence humaine. Nous vivons, nous souffrons, nous aimons, mais dans quel but? Si Dieu existait, il y aurait un sens préétabli à la vie, des valeurs morales sur lesquelles s'appuyer, une vie meilleure et éternelle qui nous attend. Selon Sartre, il est très dommage que Dieu n'existe pas car sans lui, nous sommes condamnés à être libre : liberté pesante, impliquant la responsabilité de nos actes sur nous-mêmes et les autres. Cependant, les deux s'accordent pour dire que la réflexion sur la condition humaine doit prendre en compte les grands sentiments humains, la vérité subjective. En effet, Sartre et Camus critiquent la philosophie des Lumières qui prétend que la raison est supposée éclairer tout le savoir humain. Cette raison est insuffisante pour répondre aux questions existentielles. La raison et les progrès qu'elle engendre sont supposés rendre l'homme plus heureux mais il n'en est rien. Camus donne l'exemple du suicide qui manifeste le désespoir humain. La science, à travers la raison, ne peut définir totalement l'être humain. Elle ne peut répondre à la question suivante : quel est le sens de la vie? Elle élabore des connaissances abstraites et générales mais oublie l'existence concrète, le vécu de l'homme. Pour Sartre et Camus, la réelle

condition humaine ce sont les sentiments, les émotions et les expériences. Mais le fait que nous ne pouvons expliquer le pourquoi de notre existence rend la vie absurde. Camus diverge d'avec Sartre sur un point essentiel : Pour Sartre, l'absence de sens existentiel est lourde tandis que pour Camus, cela ouvre la voie à une puissance physique de vivre.

Pour illustrer ses propos sur l'absurdité, Camus prend l'exemple d'un mythe grec : le mythe de Sisyphe. Pour contrer la mort, Sisyphe demande à sa femme de ne pas lui faire de funérailles. Il pourra donner une raison aux dieux pour revenir sur Terre afin de régler cette question. Mais une fois revenu parmi les hommes, il refuse de retourner dans l'au-delà. Zeus s'en aperçoit et punit Sisyphe. Il l'oblige, pour l'éternité, à rouler une pierre jusqu'en haut du rocher. Au sommet, elle redescend en bas. Il doit alors remonter la pierre et ainsi de suite. Son labeur éternel, répétitif et sans issue fait de Sisyphe un homme absurde. Il sait que ses efforts et ses peines n'ont aucun but précis. Aucune récompense, aucune amélioration de son sort n'aboutira au terme de ses longs et pénibles efforts, c'est une roue qui tourne sans fin. Mais il doit le faire quand même car il s'agit de la seule chose qu'il peut faire et qu'il peut espérer de faire. Le moment qui intéresse le plus Camus, c'est celui où Sisyphe, après avoir vu le rocher redescendre, descend lui-même la montagne vers cette pierre qu'il devra remonter. C'est à ce moment qu'il prend pleinement conscience de l'absurdité de son destin. Ce moment de conscience le rend supérieur à ce destin, supérieur à ce rocher. « Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. (...) Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul forme un monde.

(...) Il faut imaginer Sisyphe heureux. ». (p.167-168) L'auteur compare l'existence de Sisyphe à celle de l'homme, qui chaque jour s'épuise dans le travail pour survivre, mais survivre à quoi et pourquoi? Camus cherche, à travers l'histoire de Sisyphe, à faire prendre conscience au lecteur l'absurdité de son existence. Il le fait en amenant le lecteur à réfléchir rationnellement sur son existence. Le psychanalyste français René Roussillon, dans son texte *Le visage de l'étranger et la matrice du négatif chez Albert Camus*, résume bien cet effet que le texte peut produire chez le lecteur :

Camus cherche à entraîner la conviction mais pas par le meurtre, l'humiliation ou la violence ; il utilise la seule emprise de la pensée, il tente d'entraîner la conviction, le vecteur change mais l'enjeu est le même : faire partager le sentiment de l'absurde, tromper la solitude de celui qui est pris dans le non-sens existentiel, emporter le lecteur dans le monde de l'absurde, le convaincre.³³²

L'absurde est donc le fait fondamental de la condition humaine mais ce ne sont pas tous les hommes qui ressentent le sentiment absurde. Seul celui qui se pose des questions existentielles peut le ressentir. C'est souvent un événement dramatique qui nous amène à nous questionner sur le sens de la vie. Ce n'est pas le monde physique qui est absurde. Ce n'est pas l'être humain qui est absurde. C'est l'absence de réponses aux questions existentielles qui l'est. L'homme ne peut répondre aux questions suivantes : Qui je suis? Pourquoi je vis? Comment dois-je agir? Que puis-je espérer dans ce monde? Quelle est ma place dans l'univers? L'homme a soif de connaissances, mais dans ce domaine, il ne trouve pas d'explication.

³³² ROUSSILLON, René. « Le visage de l'étranger et la matrice du négatif chez Albert Camus », *Revue française de psychanalyse*, vol. 79, no. 4, 2015, pp. 1187-1197.

Selon Camus, il existe trois options face à l'absurdité : le suicide, l'espoir et la révolte. Le suicide n'est pas la bonne solution pour Camus. En effet, ce dernier prétend que celui qui opte pour le suicide affirme qu'il est dépassé par le non-sens de la vie. Ce n'est pas une décision rationnelle, mais affective : le désespoir, la souffrance répétée et un profond sentiment d'impuissance. On a l'impression que la vie nous dépasse par le rythme compté et répétitif de l'habitude et par les souffrances inutiles. On se demande alors si la vie vaut la peine d'être vécue. On ressent une sensation intérieure de grand vide, car nous n'avons plus de repère de sens. Le suicide, c'est fuir l'absurdité de l'existence. Pour sa part, l'espoir n'est pas non plus la meilleure option. Afin de supporter l'existence, nous sommes portés à vivre d'espoir, à s'inventer un sens à la vie. Devant le non-sens de la vie, l'homme peut trouver une échappatoire. Il décide de continuer de vivre, mais il ne peut le faire en acceptant l'absurdité. Il cherchera alors un nouveau sens. Par exemple, je peux devenir très religieux alors que je ne l'étais pas avant. Je peux aussi me jeter dans un espoir matériel ou humain : trouver le grand amour, surconsommation, sauver le monde... Selon Camus, je ne fais que déplacer le problème, il s'agit d'une fuite.

L'option qu'il prône est la révolte. Peut-on vivre sans savoir le sens de l'existence? Oui. Se révolter en fuyant l'absurdité, à travers l'espoir ou la mort, n'est pas une solution selon Camus. Il s'agit d'une révolte passionnée où l'homme affirme sa peur et son refus d'accepter la réalité. C'est une conscience qui ferme les yeux, qui ne veut pas accepter le non-sens de la vie. Le meilleur choix est la révolte modérée, une conscience lucide qui regarde les faits en face. L'homme révolté,

malgré les contradictions et l'absurdité de son existence, possède une soif de vivre, une sorte d'impulsion profonde. Celle-ci provient d'un sentiment de révolte face à l'absurdité. Non pas une révolte extrême et basée sur le ressentiment. Mais une révolte mesurée : l'homme trouve la force en lui de vivre dans l'absurde. En existant, il choisit de vivre en étant conscient que sa vie n'a peut-être aucun sens et c'est là la force de l'être devant l'irrationalité et le silence du monde. Cette acceptation implique de ne pas espérer ce qui n'existe pas. C'est vivre ici et maintenant. De la révolte naît une force. L'homme absurde ne pourrait ressentir cette force sans la volonté qui l'anime, car elle est le mouvement premier de son existence. Devant sa conscience qui semble s'effondrer lorsqu'il prend conscience de l'absurde, une seule chose demeure : la force de vivre. L'homme prend la décision de prendre sa vie en main. Il reconstruit sa vie sur des bases réelles et solides. Il est alors libre. Libre mais au sein d'un paradoxe : goûter la vie de manière absolue tout en étant conscient de sa finitude. Guy Samama résume bien cet état d'être dans son texte : *Albert Camus : un équilibre des contraires* : « C'est que Camus était un homme déchiré, un arc tendu entre l'absence d'espoir et la fidélité têtue à un monde déraisonnable. Il était à mi-chemin de la beauté, dont il ne pouvait se passer, et de la communauté, à laquelle il ne pouvait s'arracher; il était l'Envers et l'Endroit, un oxymore vivant. »³³³.

Qui dit choix, dit liberté. Camus précise qu'il ne s'agit pas d'une liberté morale, métaphysique ou absolue, mais d'une liberté particulière, individuelle. Bref, une liberté d'esprit et d'action. Ceci implique donc qu'il n'y pas d'être supérieur qui

³³³ SAMAMA, Guy, « Albert Camus : un équilibre des contraires », *Esprit*, 2008/1 (Janvier), p. 23.

m'offre la liberté, me la définit et y impose ses limites. Je suis libre ici et maintenant, dans le concret et je suis maître de mon existence. Sachant qu'un jour je cesserai d'être, ma liberté n'est pas éternelle. Avant de connaître l'absurde, l'homme planifie sa vie future, cherche et donne un sens à ses expériences. Il se croit libre d'organiser sa vie en pensant au futur. L'homme absurde, au contraire, comprend que sa liberté est limitée par le temps, que le futur n'est pas déterminé, que c'est lui qui donne un sens à ses actes. Pour Camus, croire en une liberté absolue et infinie, plante des barrières à la conscience qui se fixe sur un but précis sans voir les autres possibilités. L'homme absurde, pour sa part, comprend qu'il n'était pas si libre qu'il ne le croyait. Étant conscient qu'il est tourné vers la mort, qu'il n'y a pas de lendemain assuré, il est libre, car il se concentre sur le présent. Il ne se sent plus responsable d'un avenir incertain et d'une prochaine vie, il devient indifférent face à l'avenir.

Cette indifférence permet à l'homme de s'unir au monde dans le moment présent. La religion m'empêche de savourer la réalité sensible qui n'est qu'un passage. Elle amène donc l'homme à renier sa propre nature à vivre dans la désunion. Si je ne peux guider ma vie sur l'espoir d'une vie après la vie, que me reste-t-il, que reste-t-il à l'homme absurde? La vie réelle, le monde palpable : « Cet univers désormais sans maître ne nous paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de chaque pierre, chaque éclat minéral d'un monde sans horizon (notion métaphysique), mais non sans zénith, à lui seul appelle à la grandeur. »³³⁴. Il n'existe donc pas de dualisme corps/esprit chez Camus. Au contraire, il désire que la nature

³³⁴ *ibid.*, p.35.

humaine s'épanouisse dans le monde connu. L'existence devient un voyage dans lequel il faut puiser la beauté et s'en émerveiller. L'homme absurde ne croit pas qu'il puisse s'unir au monde au-delà de ce lien empirique. Ayant démystifié le vrai et le faux de son existence, l'homme absurde décide de vivre. Il est prêt pour le voyage, incertain et sans conquête, mais combien intrigant et passionnant. La volonté qu'il a de vivre est un sentiment qu'il tente d'explorer et de découvrir. La force qu'il possède semble l'inviter à pousser plus loin cette lucidité qui désormais exige de sa conscience un regard totalement réaliste sur sa vie. Il veut tout saisir dans sa pureté : l'amour, la haine, la joie, la peine. C'est cela la vraie vie. Il ne veut plus conquérir le monde, il veut être. Le voyage n'est pas éternel, il a une fin, la mort. L'homme le sait et c'est pour cette raison qu'il savoure chaque instant de son existence. Vivre passionnément c'est vivre sans appel à Dieu. L'homme absurde se détourne de l'éternel pour vivre dans le temps. C'est vivre quantitativement (savourer le monde) et non qualitativement (ma vie a une valeur précise, ex. : divine). La passion c'est aussi d'accepter qu'il n'existe pas de cadre moral préétabli. Les valeurs sont donc relatives et peuvent être vécues pleinement (avec passion). Nos valeurs morales doivent être réalistes et non idéalistes.

2- La sémiotique intentionnelle : Quels sont les buts principaux de *Noces*?

Premièrement, *Noces* n'est pas un roman, soit une histoire fictive avec intrigues multiples et plusieurs personnages. Il s'agit d'un recueil d'essais que Camus a écrit en 1936 et 1937 et qui fut publié en 1938. Nous sommes à l'époque de ses démêlés avec le PCA et de l'écriture de *L'Envers et l'Endroit*. Camus a alors 23-24 ans. Ses réflexions sont donc celles d'un jeune homme à l'aube de sa vie. N'oublions pas aussi qu'il souffre de la

tuberculose qui le rend parfois très souffrant. Cette condition de santé joue aussi sur son désir de vivre pleinement les instants présents car il est clairement conscient de la mort. Il y a donc qu'un seul personnage dans *Noces* : Camus lui-même. L'auteur exprime ses réflexions sur des lieux algériens qu'il apprécie particulièrement : Tipasa, Djemila et Alger. *Noces* se termine avec un essai dédié à Jean Grenier où Camus, lors de son voyage à Florence en Toscane, exprime ses pensées et ses sensations. Que veut dire *Noces*? Les noces de l'homme avec le monde. C'est en fait le cœur de sa pensée comme nous l'avons dit plus haut. Ce recueil d'essais constitue un exemple concret de ce qu'est l'union de l'homme et du monde dans le moment présent. C'est pour cette raison que nous y verrons des descriptions physiques très détaillées de la nature et des sensations humaines qu'elles engendrent. De plus, nous avons dit que, pour Camus, cette union n'est possible que si nous sommes en lien direct avec le monde physique. Pour ce faire, nous devons mettre de côté, d'une certaine manière, la réflexion critique et trop rationnelle. Pour savourer le monde avec nos sens, il faut porter attention à nos ressentis. Cette introspection est le prélude au *Mythe de Sisyphe*, et donc au cycle de l'absurde, que Camus publiera en 1942. Étant donné que le texte est très descriptif, il a semblé intéressant de visualiser les lieux que nous décrit Camus dans *Noces* et dans *L'été* : **Tipasa**

Tipasa fait partie du patrimoine mondial de l'Unesco. Les recherches archéologiques produites dans ces ruines, permettent, entre autres, d'expliquer les vagues de colonisation qui ont eu lieu entre le VI^{ème} siècle avant J.-C. et le VI^{ème} siècle après. Tipasa fut une escale maritime très importante pour les échanges commerciaux avec les autochtones (berbères). La période romaine fut aussi très prolifique en donnant naissance à des édifices chrétiens avec mosaïques, peintures et motifs géométriques; ils furent détruits pendant les

invasions vandales vers 430. Nous pouvons voir les deux parties des ruines romaines comprenant, entre autres, l'acropole punique et la basilique Sainte-Salsa, des vestiges de résidences et les restes d'un amphithéâtre.



<https://www.atlasobscura.com/places/tipasa-roman-ruins>
[sites-in-algeria/](#)



<https://www.unusualtraveler.com/tipasa-roman-ruins-a-unesco-world-heritage->

Djemila

Djemila, anciennement Cuicul, est une cité romaine antique, aussi patrimoine mondial de l'Unesco. Un petit village est érigé à l'entrée des ruines. Alors que Tipasa se trouve en bord de mer, Djemila figure dans un paysage montagneux et désertique. On peut y voir les vestiges de maisons, de cathédrales chrétiennes et de pavements en mosaïque.



<https://www.ancient-origins.net/ancient-places/djemila-algeria-0010819>



<https://www.trekearth.com/gallery/Africa/Algeria/Inland/Setif/Setif/photo1209823.htm>

Alger

La capitale de l'Algérie est située au bord de la Méditerranée. Elle fut fondée au 4^{ième} siècle avant Jésus-Christ en pays berbère. Elle servait de port commercial. On l'a nommé la « joyeuse » ou la « blanche ». Cette ville est en effet plombée de soleil et, comme nous pouvons le voir sur les photos, à l'architecture tout de blanc.



https://www.routard.com/photos/algérie/1510209-alger_le_front_de_mer.htm



<https://www.okvoyage.com/post/que-voir-a-alger/>

Toscane

La Toscane est une région italienne dont la capitale est Florence. Elle est la terre natale de grands noms de l'histoire tels que Dante, Pétrarque, Machiavel et Catherine de Médicis. Sans oublier les grands artistes que sont De Vinci, Michel Ange, Botticelli et Angelico.



<http://www.italia.it/fr/decouvrez-litalie/toscane.html>



<https://www.routard.com/contenu-dossier/cid136325-le-meilleur-de-la-toscane.html>

2.2 Chronologie des œuvres camusiennes

Afin de situer *Noces*, et de mieux comprendre les intentions de l'auteur, il s'avère important de visualiser à quel moment elle a été écrite. Nous avons donc décidé de faire une liste chronologique des œuvres camusiennes et d'y ajouter une brève description. À la lumière du tableau, il sera possible de tirer certaines conclusions préalables. Cette étape nécessite plusieurs promenades inférentielles de la part du lecteur, et donc en lien direct avec *Noces* et qui nous permettront de mieux réaliser les étapes à venir.

Chronologie des œuvres camusiennes

(R) Roman (E) Essai (T) Théâtre

Œuvres	Thème/Description
1935-59 : <i>Carnets</i> (E)	Réflexion sur le monde et sur soi-même
1936 : <i>Le Temps du mépris</i> (T)	Adaptation de l'œuvre de Malraux. Nazisme et ses horreurs.
1936 : <i>Révolte dans les Asturies</i> (T)	Révolte des miniers en Asturies (1934)
1936-39 : <i>La Mort heureuse</i> (R) (écriture)	Donner la mort Mourir dans la souffrance
1937 : <i>L'Envers et l'Endroit</i> (E)	Envers : angoisse de l'homme face à l'absurdité Endroit : beauté du monde, résilience
1939 : <i>Noces</i> (E)	Union de l'homme avec le monde
1942 : <i>L'Étranger</i>	Face à la mort d'une mère
1942 : <i>Le Mythe de Sisyphe</i> (E)	Absurdité
1944 : <i>Caligula</i> (T)	Absurdité : celui qui la nie
1944 : <i>Le Malentendu</i> (T)	Le manque d'amour maternel. Solitude. Recherche de Dieu = il n'existe pas.
1945 : <i>Lettres à un ami allemand</i>	La grandeur de l'Allemagne n'est pas synonyme de justice. Le courage n'est pas synonyme de force physique mais d'intelligence.
1946-49 : <i>Journaux de voyage</i>	Réflexions sur son voyage aux États-Unis et en Amérique du Sud.
1947 : <i>La Peste</i> (R)	Oran, durant la période de l'Algérie française. État d'esprit des habitants coupés du reste du monde.

1948 : <i>L'État de siège</i> (T)	Critique envers les régimes totalitaires.
1950 : <i>Les Justes</i> (T)	Relate un fait réel : Moscou, 1905, des socialistes révolutionnaires complotent pour assassiner le despotique grand-duc Serge.
1950 : <i>Actuelles I : Chroniques</i> (E)	Recueil d'articles publiés dans <i>Combat</i> . Les dangers de l'après-guerre.
1951 : <i>L'Homme révolté</i> (E)	Solution face à l'absurdité de l'existence
1952 : <i>L'Artiste en Prison</i>	Avec Oscar Wilde.
1953 : <i>Les Esprits</i> (T)	Adaptation de l'œuvre de Pierre de Larivey.
1953 : <i>La Dévotion à la Croix</i> (T)	Inspirée de l'œuvre espagnole de Pedro Calderón.
1953 : <i>Actuelles II : Chroniques</i> (E)	Conscience en action, saisir la beauté du monde, histoire, création.
1954 : <i>L'Été</i> (E)	« Suite » de <i>Noces</i> , union de l'homme avec le monde.
1955 : <i>Un cas intéressant</i> (T)	Adaptation de l'œuvre italienne de Dino Buzzati.
1956 : <i>La Chute</i> (R)	Suicide, questionnements existentiels.
1956 : <i>Requiem pour une nonne</i> (T)	Adaptation de l'œuvre américaine de William Faulkner.
1957 : <i>L'Exil et le Royaume</i> (Nouvelles)	Quête du sens de la vie.
1957 : <i>Réflexions sur la guillotine</i> (E)	Avec Arthur Koestler (en faveur de la peine de mort). Camus (contre la peine de mort)
1957 : <i>Le Chevalier d'Olmedo</i> (T)	Adaptation de l'œuvre espagnole de Lope de Vega.
1958 : <i>Discours de Suède</i> (Allocution, remise du prix Nobel)	Engagement de l'écrivain. Humilité de l'écrivain.
1958 : <i>Actuelles III : Chroniques algérienne</i>	Dénonce l'injustice en Algérie.
1959 : <i>Les Possédés</i> (T)	Adaptation de l'œuvre de Dostoïevski.
1962 à 1989 : <i>Carnet I, II et III</i>	Réflexions personnelles de Camus.
1971 (Posthume) : <i>La mort heureuse</i> (R)	Donner la mort Mourir dans la souffrance
1994 (Posthume) : <i>Le premier homme</i> (R)	Roman autobiographique.

Il est possible de constater que Camus oscille entre les romans et les essais. Son théâtre est composé d'adaptations, et peut donc être traité à part : *Révolte dans les Asturies*, *Caligula*, *Le Malentendu* et *Les Justes*. Les thèmes sont récurrents parmi toutes ses œuvres : absurdité, mort, révolte, union de l'homme avec le monde. Elles semblent s'insérer dans un tout. Même si Camus ne se qualifie pas de « philosophe », il n'en demeure pas moins qu'il propose des idées philosophiques, un « système » qui évolue. Partant du constat de l'absurdité de l'existence humaine, il en arrive à la révolte pour aboutir au mariage de l'homme et du monde. Il faut donc voir *Noces* comme un prélude à ce « système ». Nous avons mentionné que *L'été* était, en quelque sorte, la suite de *Noces*. Ce dernier a été publié en 1939 et *L'été* en 1954. Il y a donc 15 ans d'écart entre les deux. Pendant ces 15 ans, il y a eu le cycle de l'absurde et de la révolte. L'évolution de sa pensée sera donc à prendre en compte dans l'analyse des structures discursives et narratives. Tout comme à l'étape 1, nous allons produire un tableau présentant les niveaux de coopération exigés pour l'étape 2, les buts principaux de l'œuvre, ainsi que les résultats de l'analyse :

Niveaux de coopération textuelle	Résultats
<i>Circonstances d'énonciation</i>	<i>Noces à Tipasa</i> (1939) : au début de sa carrière d'écrivain. <i>Retour à Tipasa</i> (1954) : après la Seconde Guerre mondiale qui marqua Camus.
<i>Promenades inférentielles (Lecteur)</i>	Construire la bibliographie de Camus. S'informer sur chacune des œuvres. Aller chercher des informations supplémentaires dans la biographie.
<i>Encyclopédie (Auteur)</i>	1939 : Montée des dictatures/Période d'entre-deux-guerres. 1954 : les crimes et les horreurs de la Seconde Guerre mondiale.
<i>Encyclopédie (Lecteur)</i>	Connaissances des œuvres de Camus. Connaissance des idéologies en cours, des conflits en cours à l'époque
<i>Scénarios communs et intertextuels</i>	Après <i>L'Envers et l'Endroit</i> : absurdité de l'existence vs beauté du monde.

3- Quels sont les éléments que Camus a choisis pour construire sa stratégie discursive de *Noces*?

Nous pouvons classer Camus dans le courant littéraire de l'absurde. Pour les spécialistes en histoire littéraire, ce courant se situe entre 1942 et 1968. Les deux guerres mondiales ont fait naître chez les auteurs, ce sentiment d'absurdité présenté en début de chapitre. Ils se demandent : si Dieu existe, comment a-t-il pu permettre des crimes aussi atroces? Ces événements historiques ont amplifié les idées athées en confrontant les esprits au non-sens de la vie. La littérature absurde opère une scission nette avec la littérature classique. C'est un mouvement de dénonciation des injustices, de l'absurdité de la condition humaine, avec une proposition d'exister sans Dieu, de conclure que l'homme est un être fini et que la mort est sa fin ultime. Il s'agit d'une littérature engagée. Quoique Camus demeure une figure emblématique de ce courant, nous pouvons nommer aussi Samuel Beckett et Ionesco. Beckett (1906-1989) est un écrivain et poète irlandais, récipiendaire du prix Nobel de littérature en 1969. Il s'est démarqué, principalement, par son théâtre de l'absurde avec sa célèbre pièce : *En attendant Godot*, une histoire pessimiste mais aussi humoristique sur la condition humaine. Les personnages attendent Godot qui ne vient jamais, se chamaillent, veulent se suicider en se pendait à un arbre mais, en voulant vérifier la solidité de la ceinture, elle se rompt. Impossible de passer à l'acte. Autre figure du courant de l'absurdité, Ionesco. Eugène Ionesco (1909-1994) est un écrivain français d'origine roumaine. Considéré, avec Beckett, comme le père du théâtre absurde, Ionesco offre des histoires qui mettent au jour la solitude de l'homme ainsi que l'insignifiance de son existence. L'auteur préférerait dire que l'existence est insolite plutôt qu'absurde. Dans *La Cantatrice chauve*, Ionesco, de façon volontaire, ne propose aucune logique entre les

dialogues. La raison : pourquoi proposer un dialogue logique alors que la pensée même de l'homme ne l'est pas? Le théâtre absurde ne présente aucune intrigue extravagante ni de personnage héroïque. Les lieux où se déroulent l'histoire ne sont pas clairs pas plus que le temps. Il est certain que Camus est un écrivain de l'absurde mais pas aussi drastiquement que Beckett et Ionesco. Premièrement, tout comme ces deux auteurs, Camus livre des œuvres qui ne présentent pas d'intrigue ou de personnage héroïque, au sens classique du terme, et leur but est de dénoncer la condition humaine. Il ne s'agit donc pas d'un héros guerrier, chevaleresque ou sportif. Ce n'est pas un héroïsme physique mais plutôt un héroïsme de « conscience ». En effet, regarder en face la réalité humaine, exige une grande force psychologique. Accepter le non-sens de la vie et aimer tout de même l'existence en s'unissant au monde, est un défi en soi. Dieu n'est pas là pour me soutenir, je suis un être fini dans un monde fini. Dans *L'Étranger*, Meursault est un homme très ordinaire, sa mère vient de mourir, il demeure stoïque. Il se rend à la plage, entre en conflit armé avec deux Arabes, tue l'un d'entre eux et est condamné à la guillotine : une histoire en apparence simple avec un personnage qui semble tout aussi simple. Parce qu'il n'a pas tenté de se défendre face au geste qu'il avait posé, qu'il a accepté, impassiblement, ce qu'il a fait, Meursault est perçu comme un être bizarre et insensible. Mais il est un héros, celui qui prend la responsabilité de ses gestes, qui refuse de fuir dans l'espoir d'un autre monde, celui qui se rend à l'échafaud en étant totalement conscient et présent à la vie.

Dans son œuvre théâtrale, *Le Malentendu*, Camus est fidèle à son style : Jan avait décidé de fuir sa famille il y a plusieurs années, incognito, puis il retourne à l'auberge tenue par sa mère et sa sœur. Il cherche un moyen de se dévoiler. Il constate que les deux femmes tuent des clients de l'auberge pour les voler. N'ayant pas pu relever son identité à temps,

Jan subit le même sort que les autres clients, tué par les mains de sa propre famille. Situation absurde, avec un minimum d'intrigue, et des héros non-conventionnels. Tout comme dans *L'Étranger*, l'intrigue est minimale mais c'est justement dans cette simplicité que Camus parvient à capter son lecteur. Les artifices risqueraient de détourner l'attention du lecteur des réelles questions existentielles que le texte cherche à stimuler chez le destinataire. Meursault n'est pas « froid », il est conscient, il s'unit au monde malgré le fait que la situation est désagréable. Pourquoi? C'est la réalité point final. Jan, en voulant cacher son identité, biaise la réalité. Il ne s'affirme pas, il refuse de s'unir au monde avec authenticité. Résultat : il meurt sans avoir pu être ce qu'il est réellement. Cette façade lui a permis de fuir une réalité dérangeante. En revanche, quoique le fond soit similaire, Camus se distingue de Beckett et de Ionesco par son style d'écriture : le langage est linéaire, les lieux sont clairement décrits ainsi que le temps. Il est facile pour le lecteur de s'identifier au narrateur et de suivre les séquences d'évènements. Ainsi, la stratégie discursive de Camus est bel et bien issue de la littérature de l'absurde au niveau du fond mais demeure plutôt classique dans la forme. Dans *Noces*, il est très facile de se figurer les lieux grâce aux descriptions. Le temps, dans *Noces à Tipasa*, n'est pas clairement affirmé mais déduit par le fait que Camus affirme qu'il est au début de sa vie. Cependant, dans *Retour à Tipasa*, le temps de la scène est précis; cela fait près de vingt ans qu'il s'est arrêté à Tipasa, il mentionne des éléments historiques de la Seconde Guerre mondiale. Il n'y a pas non plus d'intrigue ni de héros.

Concernant son style, il a déjà qualifié son écriture essayiste de « solennelle ». Les phrases sont plutôt courtes mais poignantes. Comme si peu de mots suffisaient à en dire beaucoup. Il ne s'agit pas d'un langage intellectuel ou cérébral, plutôt d'un genre lyrique,

une prose parsemée de figures poétiques. Nous avons l'impression d'entrer dans son monde et de réfléchir en même temps que lui. En fermant le livre, quelque chose perdure chez le lecteur. Les descriptions sont détaillées pour saisir l'effet sensoriel d'un lieu ou d'une chose. La stratégie discursive de Camus, dans *Noces*, est de cette nature. La première partie, *Noces à Tipasa*, nous situe au printemps, près de la mer, dans une nature luxuriante. Trois éléments discursifs sont ramenés avec redondance : la mer et le soleil, l'utilisation de figures de style et le thème de l'absurdité et des noces de l'homme avec le monde. Dans *Retour à Tipasa*, le soleil est moins présent mais Camus tente de retrouver la joie pure qu'il avait ressentie presque vingt ans plus tôt. À cette étape de l'analyse, il faut éviter de proposer des mondes possibles. La quatrième étape y est consacrée. Nous sommes ici au niveau des structures discursives et non narratives. Mais ces éléments sémiotiques sont essentiels car ils posent les bases de l'analyse herméneutique. Dans, *Vers une analyse sémiotique et herméneutique du texte poétique*, le modèle d'analyse d'Yvonne Léon utilisait le carré sémiotique de Greimas et trois fonctions issues du tableau de Jakobson : expressive connotative et référentielle. Il est intéressant de reprendre ces outils dans l'analyse présente car Eco lui-même le fait. Le chapitre précédent a montré comment Eco s'inspirait fortement de Greimas en ce qui concerne les isotopies et l'actualisation des structures actanciennes. Eco ne propose pas, tel que Léon le fait, de schéma, tableau ou de diagramme d'application. Il en parle et applique Greimas dans son texte, par-ci par-là, mais ce n'est pas « visuellement » condensé. Il en va de même pour les fonctions présentées dans le schéma de communication de Jakobson. Eco s'y intéresse dans *Le signe* lorsqu'il aborde les fonctions du discours et en fait mention dans la majorité de ses essais. Ainsi, en utilisant les outils visuels de Léon, il est possible de réaliser certaines étapes proposées par

Eco, mais de manière synthétisée. De ce fait, dans cette étape de l'analyse, les outils de Léon seront utilisés à quelques reprises et nous en ferons mention.

3.1 Le contexte d'énonciation et les caractéristiques du lyrisme

Tout comme Eco l'a fait dans son analyse de *Finnegans Wake* de Joyce et dans l'analyse *D'un drame bien parisien* de Allais, il faut tout d'abord établir le contexte d'énonciation du texte choisi. Le contexte d'énonciation de *Noces* et de *L'été* est un « je » qui s'adresse à un « tu ». À première vue, il semble que c'est Camus qui parle. Mais ce n'est pas seulement Camus comme personne distincte qui s'exprime, mais la conscience humaine qui réagit face à l'absurdité de l'existence. Il serait possible de dire que Camus parle au nom des hommes. Il s'agit de la manifestation expressive de l'humain qui a déjà pris conscience de l'absurdité de l'existence et qui se révolte à travers l'action : s'unir au monde. Camus partage un message universel. L'absurdité et la révolte concerne tous les êtres humains peu importe son origine et son histoire. Il s'adresse donc à un « tu » qui fait partie d'un « nous » global. Camus utilise le lyrisme pour faire passer son message aux lecteurs. Ce style se définit ainsi :

Sur le plan de la forme, certains procédés sont caractéristiques de la tonalité lyrique : prédominance du vocabulaire affectif, prédilection pour l'exclamation (...), apostrophe, interrogation oratoire, goût des anaphores et des répétitions. La phrase sera tantôt ample, tantôt brisée (ellipses, anacoluthes, juxtaposition) pour épouser l'émotion dans son jaillissement. Enfin, l'hyperbole, la comparaison et la métaphore sont particulièrement fréquentes dans les textes lyriques.³³⁵

³³⁵ ETERSTEIN, Claude, *La littérature française de A à Z*, Paris, Éditions Hatier, 1998, p.249.

Dans *Noces* et *l'Été*, Camus utilise plusieurs procédés ci-haut mentionnés. Eco, en analysant les éléments de la structure discursive d'un texte, met au jour des topics, des tendances récurrentes, des lignes directrices, qui donne une vision d'ensemble du texte permettant ainsi de poser les assises d'une éventuelle analyse herméneutique, de mieux cerner les mondes possibles. Il ne s'agit pas ici d'approfondir le texte dans sa narration, c'est le rôle de l'analyse herméneutique. Il est important de préciser, que pour Eco, dans *L'œuvre ouverte*³³⁶, la forme expressive du texte peut exprimer son contenu. En effet, la forme contribue à l'expérience de la coopération textuelle. La manière dont les idées sont exprimées compte pour beaucoup. À titre d'exemple, Camus aurait bien pu écrire un texte d'une dizaine de pages, très objectives, illustrant sa vision de la révolte à travers l'union de l'homme et du monde. En tant que lecteur, lire : « L'existence est absurde, il faut se révolter par la lucidité et l'union avec le monde physique. N'espérez pas ! Ne fuyez pas dans la mort prématurée ! », ne m'interpelle pas vraiment. Je ne ressens pas l'absurde, la beauté et l'amour qui naît de l'union de l'homme et du monde. La forme de *Noces* et de *L'Été*, par sa prose, ses descriptions et ses figures de style, me permet de plonger directement dans une conscience humaine qui est lucide face à l'absurdité de l'existence. La suite de l'analyse démontrera en quoi le choix du lyrisme, fait par Camus, permet au lecteur de vivre une expérience qui va au-delà du plaisir littéraire. En coopérant au texte, en se laissant aller dans cette prose, le lecteur va déduire les idées de Camus, non pas de manière logique et froide, mais en vivant des émotions et des sensations. Ainsi, le lyrisme de *Noces* et de *L'Été*, est une stratégie discursive, une forme de discours qui permet une coopération textuelle optimale. En reprenant les caractéristiques principales du lyrisme, présentées dans

³³⁶ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp.118-119.

l'extrait précédent, il sera possible d'illustrer de quelles manières Camus oriente sa stratégie discursive en fonction de ce courant littéraire :

1) Prédominance du vocabulaire affectif :

- « Nous marchons à la rencontre de l'amour et du désir. Nous ne cherchons pas de leçons, l'amère philosophie qu'on demande à la grandeur. » (p.13)
- « Comme le galet verni par les marées, j'étais poli par le vent, usé jusqu'à l'âme. J'étais un peu de cette force selon laquelle je flottais (...) confondant les battements de mon sang et les grands coups sonores de ce cœur partout présent à la nature. ». (p.25)
- « Quand une fois on a eu la chance d'aimer fortement, la vie se passe à chercher de nouveau cette ardeur et cette lumière. ». (p.159)

Ces extraits ne constituent qu'un exemple de ce langage affectif qui est très présent tout au long du texte. L'auteur utilise, dans les précédentes citations, des verbes et des mots liés aux sentiments : aimer, désir, grandeur, âme, force, sang, cœur, fortement, ardeur, lumière. Une autre caractéristique du lyrisme est l'utilisation de l'exclamation, procédé qui permet de mettre l'emphasis sur une expression ou un mot. Camus l'utilise dans le texte, non pas à outrance, mais l'analyse permet d'en déceler un certain nombre (point 2). Il préfère l'utilisation de la forme interrogative présentée au point 3.

2) L'exclamation :

- « Singulier pays qui donne à l'homme qu'il nourrit à la fois sa splendeur et sa misère ! ». (p.24)
- « Florence ! (...) La terre ! ». (p.70)
- « « N'être rien ! » ». (p.107)

- « Sans espace, point d'innocence ni de liberté ! ». (p.180)

3) **L'interrogation oratoire :**

- « Que signifient ici les mots d'avenir, de mieux être, de situation? Que signifie le progrès du cœur? ». (p.27)
- « Comment ce peuple sans esprit saurait-il alors habiller de mythes l'horreur profonde de sa vie? ». (p.43)
- « Infirme aussi, complice et bruyant, n'ai-je pas crié parmi les pierres ? ». (p.165)
- « La prison pour qui ne peut respirer est mort ou folie; qu'y faire sinon tuer et posséder? ». (p.180)

L'interrogation est un procédé qui permet d'interpeller directement le lecteur, de stimuler sa réflexion. La seconde citation est un appel à l'instantanéité de l'existence, à la lucidité. Les mythes signifient l'espoir, un monde qui n'existe pas, un futur sur lequel nous n'avons aucune prise. Camus dénonce ici la révolte par l'espoir, une manière de refuser d'accepter l'absurdité. Les phrases qui précèdent et qui suivent cette citation, parle des Algériens qui ne se posent pas de question, qui vivent une existence difficile sans réfléchir sur son sens et sa fin. Ce peuple qui ne réfléchit pas, se plonge dans l'espoir d'une vie meilleure. De plus, la mort est un sujet effrayant pour eux. Ainsi, le lecteur, par cette interrogation, pourrait réfléchir au fait de vivre sans s'interroger, de sombrer dans l'espoir futur au lieu d'accepter la réalité présente. Il s'agit donc d'un exemple de révolte par l'espoir en opposition avec la révolte modérée.

4) **L'hyperbole :**

- « J'entends bien qu'un tel peuple ne peut être accepté de tous. Ici, l'intelligence n'a pas de place comme en Italie. Cette race est indifférente à l'esprit. ». (p.45)

- « Ces barbares qui se prélassent sur des plages, j'ai l'espoir insensé qu'à leur insu peut-être, ils sont en train de modeler le visage d'une culture où la grandeur de l'homme trouvera enfin son vrai visage. » (p.46)
- « C'est pourquoi l'Europe hait le jour et ne sait qu'opposer l'injustice à elle-même. ». (p.164)

L'hyperbole est une figure de style qui sert à augmenter l'intensité d'une proposition en exagérant le propos ou en l'amplifiant. Camus affirme que la race algérienne est indifférente à l'esprit contrairement aux Italiens. Le mot « race » est un terme fort aux côtés de « peuple » ou de « communauté ». Une race, c'est intensifier une appartenance. Il ne s'agit pas simplement d'une identité politique ou culturelle, c'est physique, viscéral, dans les gènes. Il ajoute que cette race est indifférente à l'esprit. Comme expliqué dans l'étape 1, les Algériens de souche, au temps de la colonisation française, sont très bas dans l'échelle sociale. Ils travaillent très dur pour subsister. Ils n'ont pas de temps pour des activités intellectuelles. Camus lui-même est né dans une famille modeste, le travail manuel passait bien avant les études. Ainsi, Camus utilise ici l'hyperbole pour mettre l'accent sur sa perception de ses concitoyens. À la page suivante, Camus les qualifie de « barbares ». Ce terme est très péjoratif car il désigne des individus sans manière et rustres. Les éléments soulevés dans l'étape 1, la biographie intellectuelle, ont permis de comprendre la position sociale et idéologique de Camus. En effet, Camus est fils de colons européens. Il vit dans une certaine pauvreté mais se considère tout de même chanceux par rapport aux Arabes. Il les a défendus à maintes reprises et était très sensible à leur cause. Sa participation au PCA et ses activités journalistiques lui ont permis d'exprimer ses idées face au clivage social que subissait les Arabes de souche. En sachant cela, le lecteur comprend que l'utilisation du mot « race » et « barbares » ne sont pas discriminatoires mais une façon de dire que ces

individus, colonisés de force, essaient de survivre et, pour ce faire, mettent de côté la réflexion et la contemplation, par manque de temps. De plus, ils ne sont pas très bienvenus dans les institutions d'études supérieures « européennes ». Après les avoir qualifiés de « barbares », Camus ajoute qu'il souhaite que leur culture trouve un jour sa grandeur. Sans la biographie intellectuelle de Camus, le lecteur n'aurait pu saisir le sens réel de ces phrases et penser que l'auteur les méprisait peut-être. Bref, avec les étapes d'analyse qu'Eco propose dans ses applications pratiques, chaque élément, discursif ou narratif, et même ceux métatextuels tels que la biographie de l'auteur, font partie d'un tout et s'enrichissent l'un l'autre.

5) **Comparaison :**

- Les montagnes, le ciel, la mer sont comme des visages dont on découvre l'aridité ou la splendeur, à force de regarder au lieu de voir. ». (p.19)
- « Je me sentais claquer au vent comme une mâture. ». (p.25)
- « Entre les colonnes aux ombres maintenant obliques, les inquiétudes fondaient dans l'air comme des oiseaux blessés. ». (p.26)

La comparaison est une figure de style très présente dans le texte de Camus. Elle ressemble à une métaphore mais, contrairement à elle, utilise un terme qui marque la comparaison : « comme », « tel que » ou « ainsi que ». La comparaison permet de rendre concrète une idée. Les montagnes, le ciel et la mer sont, pour Camus, comme des visages qui expriment autant la beauté que la laideur de l'existence. Si l'on prend le temps de regarder la nature, de s'unir à elle, il est possible de voir et de sentir des choses magnifiques : le soleil éclatant qui réchauffe la peau, son reflet dans la mer, le bruit des vagues, la clarté du ciel. On peut aussi y voir des choses ou des phénomènes désolants : des paysages asséchés, un ciel noir et orageux, une mer agitée et violentes. La comparaison

dit quelque chose, derrière l'objet physique se cache un symbole ou une idée. Camus dit que la révolte est d'accueillir le monde et l'existence tels qu'ils sont. Meursault accueille les grands cris de haine au pied de l'échafaud, mais il a aussi accueilli, auparavant, les sensations sublimes du soleil et de la mer qui s'offraient à lui dans ces moments passés à la plage. Il est intéressant de constater que les éléments discursifs, telles que les figures de style, ouvrent la porte aux structures narratives. Le schéma des niveaux de coopération textuelle, présenté au précédent chapitre, mettait en lumière une particularité du modèle d'Eco : le va-et-vient continu entre la structure discursive et la structure narrative du texte. Ainsi, lorsqu'il affirme que la forme exprime le contenu, cela revient à dire que pour que la coopération textuelle réussisse, il est indispensable que l'auteur empirique devienne un Auteur Modèle en proposant une structure discursive (domaine de la sémiotique) qui stimule la compréhension de la structure narrative (domaine de l'herméneutique). Il est certain que le modèle d'application, réalisé présentement, suit une « chronologie » logique qui passe de la sémiotique à l'herméneutique au sein d'étapes distinctes. Mais dans les faits, le lecteur, qui ne s'adonne pas à une analyse pratique, va réaliser une lecture continue, prendre une pause pour quelques promenades inférentielles, et poursuivre jusqu'à la fin du texte. Il va donc, sans vraiment s'en rendre compte, passer des structures discursives aux structures narratives de façon continue. Dans le cadre de l'analyse sémiotique du texte de Camus, nous pouvons constater que nous abordons facilement les structures narratives. Sur la base d'une comparaison, en tant qu'élément discursif, une progression s'est effectuée vers les mondes possibles. Les visages du soleil, du ciel et de la mer sont devenus les visages de l'existence humaine. Eco a donc raison d'affirmer qu'une bonne interprétation de structures narratives se fonde sur une bonne interprétation des structures discursives.

Les premières encadrent le discours dans une forme expressive qui oriente l'interprétation des secondes.

6) Métaphore :

- « Assis devant la table, je tente de saisir entre mes cils battants l'éblouissement multicolore du ciel blanc de chaleur. ». (p.17)
- « La terre soupirait lentement avant d'entrer dans l'ombre. Tout à l'heure, avec la première étoile, la nuit tombera sur la scène du monde. ». (p.21)
- « Dans cette grande confusion du vent et du soleil qui mêle aux ruines la lumière, quelque chose se forge qui donne à l'homme la mesure de son identité avec la solitude et le silence de la ville morte. ». (p.24)
- « Quinze ans après je retrouvais mes ruines, à quelques pas des premières vagues, je suivais les rues de la cité oubliée à travers des champs couverts d'arbres amers, et sur les coteaux qui dominent la baie, je caressais encore les colonnes couleur de pain. ». (p.157)
- « Plus près encore, presque aux portes de Tipasa, voici sa masse sourcilleuse, brune et verte, voici le vieux dieu moussu que rien n'ébranlera, refuge et port pour ses fils, dont je suis. » (pp.161-162)

La métaphore est la figure de style la plus présente dans le texte de Camus. Contrairement à la comparaison, elle n'utilise pas de terme comparatif. La première citation évoque « l'éblouissement multicolore du ciel blanc de chaleur. ». Plus le soleil est fort, plus il est aveuglant pour les yeux, le ciel semble blanc tellement la lumière qu'il dégage est intense. Camus ajoute que l'éblouissement est multicolore. Un amalgame de couleurs est stimulant pour les sens, un arc-en-ciel est un phénomène qui plaît à l'œil, quelque chose de « magique ». Camus va au-delà de la beauté première du soleil avec sa chaleur et sa lumière. Il s'unit pleinement au monde en accueillant la beauté qui subtile et profonde qui se cache derrière l'apparence. Il fait de même pour la terre qui soupire lentement, vivante mais discrète. La nuit tombera sur la scène du monde, la nature concrète,

notre seule réalité, là où tout se joue, là où il faut vivre pleinement. Un peu plus loin, Djémila place l'homme au cœur du silence, le désert, le vent qui souffle, les ruines. Sans distraction, l'homme n'a d'autre choix que d'être face à lui-même. Le silence de la ville morte pousse la conscience vers un état de lucidité maximal. La finalité de la vie : la mort. Inévitable, il faut l'accepter, être en paix. Elle peut arriver à n'importe quel moment, raison de plus de vivre dans l'instant présent. Quinze ans plus tard, après la guerre et ses ravages, le visage de Tipasa a changé mais il est possible d'aller à la rencontre de sa beauté. Les ruines cerclées de barbelés semblent inaccessibles, mais le Chenoua est intact, ce vieux dieu moussu est inébranlable. Les horreurs de la vie font partie du monde. L'homme révolté doit les accueillir au même titre que les beautés. Pourquoi? Elles sont la réalité. S'unir au monde, c'est le recevoir entièrement dans ses forces et ses faiblesses. Camus avait l'impression que son amour du monde avait faiblit. La guerre et ses conséquences rendent difficile l'union de l'homme et de l'existence. La perte de l'innocence, les images violentes qui se sont inscrites dans la consigne, ne s'effacent pas facilement. Le cœur lourd, il retourne à Tipasa afin de tenter de retrouver une union plus sereine et directe avec le monde. Il réalise qu'à force de regarder, de porter son regard sur la vérité du monde, malgré sa laideur, la force de vivre, la révolte tranquille est aussi inébranlable que le Chenoua.

3.2 La fonction référentielle

Eco, dans *L'œuvre ouverte*, traite de la fonction référentielle en tant que stimulus esthétique. En effet, le lecteur peut faire une utilisation émotionnelle des références et une utilisation référentielle des émotions : « Le stimulus esthétique semble organisé de telle sorte que celui qui le reçoit ne peut se borner à accomplir la simple opération d'une communication à usage purement référentiel et qui consiste à diviser les composantes de

l'expression pour identifier chacune des réalités signifiées. »³³⁷. Lire une métaphore, ou autres figures de style du même type, de manière littérale, rendrait le discours illogique. La métaphore analysée, dans le paragraphe précédent, parle d'une ville « morte ». Camus savait qu'une ville ne peut mourir, mais a utilisé cette expression pour stimuler le lecteur. Ce dernier doit faire une utilisation émotionnelle de la référence. Djémila est une ville « morte » car elle est recluse, désertique. Camus ressent la solitude, le silence. Bref, la forme lyrique du texte stimule sans cesse le lecteur. Le soleil, qui revient souvent dans les textes de Camus, possède une charge référentielle très profonde : c'est la vie, la chaleur, mais surtout, la conscience lucide, les lumières de la vérité palpable et concrète.

Dans, *Vers une analyse sémiotique et herméneutique du texte poétique*, chaque poème sélectionné faisait, tout d'abord, l'objet d'une analyse des topics principaux. Étant à l'étape de l'analyse sémiotique, le but principal était d'identifier les mots utilisés qui faisaient référence aux topics. L'analyse de la structure discursive de *Finnegans Wake*, par Eco, utilise le même procédé mais de manière plus « textuelle » dans le sens que ces topics sont identifiés de manière plus ou moins aléatoire en s'insérant dans le texte. Pour notre part, nous croyons qu'il est possible d'optimiser cette étape en utilisant un modèle sous forme de tableau à l'aide du modèle proposé par Léon et utilisé pour l'analyse sémiotique des poèmes dans *Vers une analyse sémiotique et herméneutique du texte poétique*. Ce dernier a permis d'identifier cinq topics principaux dans *Noces* et dans *L'été*. Ensuite, pour chaque topic, une liste des termes de référence est présentée.

³³⁷ *ibid.*, pp.55-56.

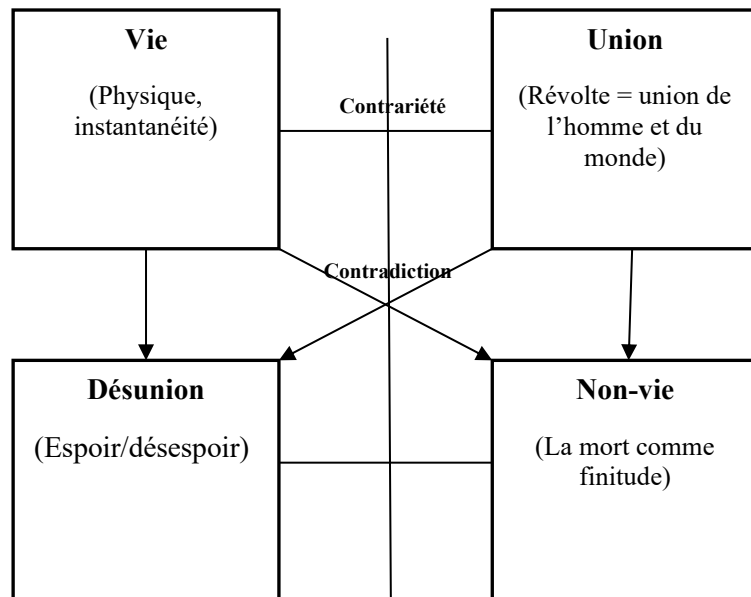
Noces : liste des thèmes de référence

Absurdité	Lucidité	Union (homme/monde)	Beauté (nature/monde)	Amour (du monde)
Silence	Force	Accord	Jour/soir/nuit	Désir
Solitude	Face à face	Mariage	Saisons	Grandeur
Désert	Mesure	Identité	Couleur	Profondeur
Lourdeur	Équilibre	Présence (être	Odeur/parfum	Cœur
Injustice	Conscience	présent)	Lumière	Bonheur
Renoncement	Vérité	Par les sens (bouche,	Ciel	Étreinte
	Liberté	nez, peau, yeux)	Soleil	Possession
	Science de vivre	Vivre	Vent	Gloire
	Mort (finitude)		Terre	Joie
			Mer	Tendresse
			Fleurs et plantes	Éblouissement
			Fruits	Splendeur
			Oiseaux	Admiration
			Insectes	Passion
			Chenoua	
			Ruines	

Ainsi, à cette étape, il est possible d'affirmer que l'analyse de la structure discursive du texte de Camus révèle déjà des topics par le choix des mots utilisés. Ces mots représentent une charge référentielle et émotionnelle très importante. Camus utilise des termes qui permettent au lecteur de ressentir une certaine lourdeur, une certaine résignation face à ce que l'existence peut offrir à l'homme. Ces mots plongent aussi le lecteur dans la splendeur et les beautés du monde. Camus ne les utilise pas au hasard, ils servent à guider

le lecteur. Ainsi, le discours est « encadré » par la forme, le lecteur ne peut se laisser aller à des réalités abstraites ou métaphysiques. Camus place le lecteur dans le présent, dans la finitude de la vie. Une vie matérielle, en misant sur les termes relatifs aux sens et à la nature. La lourdeur de l'absurdité s'apaise avec la lucidité. La révolte, face à l'absurdité de l'existence, consiste à vivre pleinement le moment présent à travers l'union avec le monde, la nature, et ce, en étant conscient de sa finitude. En utilisant le carré sémiotique de Greimas, l'analyse permet de faire ressortir les topics fondamentaux du texte, topics qui pourront être approfondis dans les étapes herméneutiques. En identifiant les topics qui sont au fondement du texte, de simples mots certes, mais qui sont essentiels pour soutenir une bonne interprétation.

Notes : le carré greimasien



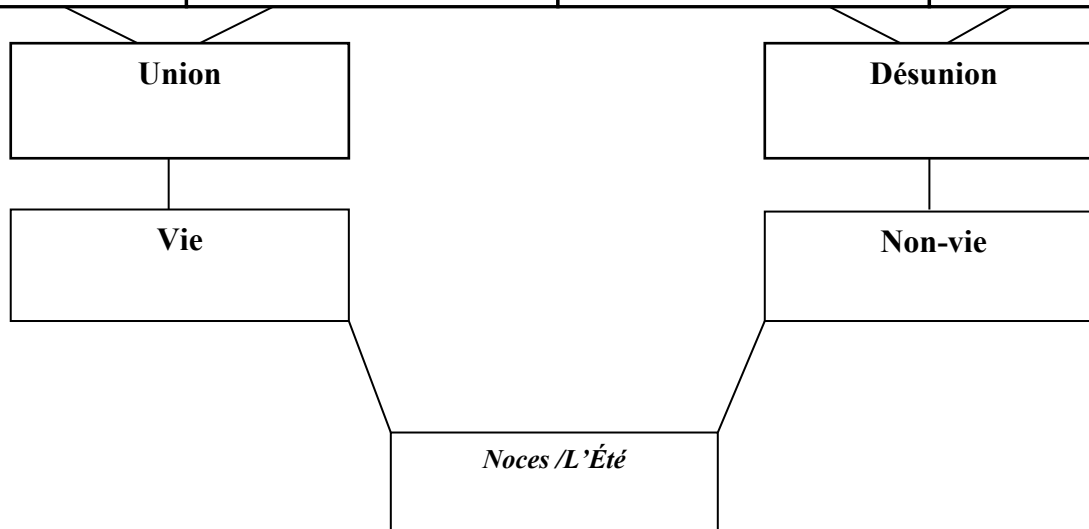
La vie physique est au centre du texte par l'utilisation de descriptions de lieux et d'objets très détaillées ; les ruines, le Chenoua, Djemila, Florence, les fruits, les plantes, les fleurs, les oiseaux, les insectes... Camus utilise la description dès le début du texte et le

lecteur va naturellement s'attendre à en lire d'autres : « Partout les bougainvillées rosat dépassent les murs des villas; dans les jardins, des hibiscus au rouge encore pâle, une profusion de roses thé épaisses comme de la crème et de délicates bordures de longs iris bleus. ». (pp.11-12) Dans sa stratégie discursive, Camus utilise des qualificatifs très précis qu'il amplifie par la métaphore ou la comparaison. Les hibiscus sont rouges mais pâles, les roses thé ont une structure épaisse et onctueuse comme de la crème. Le choix des mots et des figures de style, permet au lecteur de ressentir les textures, les odeurs. Camus amène le lecteur à vivre une expérience, l'union avec le monde est « sensualiste » et c'est grâce, en grande partie, à la forme du texte. Cette vie est finie, elle s'oppose à une mort inévitable, une mort qui ne laisse présager aucune autre forme de vie. Espérer signifie choisir de fuir l'absurdité, et donc, implique une désunion de l'homme et du monde réel. Pour aller plus loin, et sur la base du carré sémiotique précédent, il est possible d'identifier des termes que Camus utilise pour faire référence à la vie, la mort, l'union et la désunion. Pour ce faire, le modèle de Léon permet d'approfondir le carré sémiotique :

Noces : identification des termes relatifs aux topics principaux

<p>J'aurai conscience (...) d'accomplir une vérité qui est celle du soleil et sera aussi celle de ma mort. (p.16)</p> <p>J'avais au cœur une joie étrange, celle-là même qui naît d'une conscience tranquille. (p.20)</p> <p>Car pour un homme, prendre conscience de son présent, c'est ne plus rien attendre. (p.26)</p> <p>Je n'ai pu renier la lumière où je suis né et cependant je n'ai pas voulu refuser les servitudes de ce temps. (p.165)</p>	<p>J'aime cette vie avec abandon. (p.16)</p> <p>Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur. (p.18)</p> <p>Sentir les liens avec une terre, son amour pour quelques hommes, savoir qu'il est toujours un lieu où le cœur trouvera son accord. (p.47)</p> <p>Ce qu'il faut dire ici, c'est cette entrée de l'homme dans les fêtes de la terre et de la beauté. (p.66)</p> <p>J'admirais, j'admire ce lien qui, au monde, unit l'homme, ce double reflet dans lequel mon cœur peut intervenir et dicter son bonheur jusqu'à une limite précise où le monde peut alors l'achever ou le détruire. (p.70)</p>	<p>Bien pauvres ceux qui ont besoin de mythes. (p.15)</p> <p>Si je refuse obstinément tous les « plus tard » du monde, c'est qu'il s'agit aussi bien de ne pas renoncer à ma richesse présente. (p.27)</p> <p>Car l'espoir, au contraire de ce qu'on croit, équivaut à la résignation. Et vivre, ce n'est pas se résigner. (p.49)</p> <p>Car s'il y a un péché contre la vie, ce n'est peut-être pas tant d'en désespérer que d'espérer une autre vie, et se dérober à l'implacable grandeur de celle-ci. (p.49)</p>	<p>Ce doit être cela la jeunesse, ce dur tête-à-tête avec la mort, cette peur physique de l'animal qui aime le soleil. (p.29)</p> <p>Mais les hommes meurent malgré eux, malgré leurs décors. (p.30)</p> <p>Cette distance, ces années qui séparaient les ruines chaudes des barbelés, je les retrouvais également en moi ce jour-là, devant les sarcophages pleins d'eau noire, ou sous les tamaris détrempés. (pp.157-158)</p> <p>C'est que le sang, les haines décharent le cœur lui-même; la longue revendication de la justice épuise l'amour qui pourtant lui a donné naissance. (p.164)</p>
---	---	--	--

Lucidité	Beauté (amour)	Espoir	Désespoir
-----------------	-----------------------	---------------	------------------



En combinant le tableau des topics et leurs références au carré greimassien, il est possible de créer le schéma ci-haut. La structure formelle des topics devient plus évidente. Nous avons ajouté des citations pour chaque terme afin d'illustrer l'utilisation qu'en fait Camus. Ce que nous avons fait, consiste à ce qu'Eco nomme : ajouter des hypothèses sur les topics. Le lecteur coopère donc à l'actualisation du texte en proposant des hypothèses pour chaque topic. Il identifie donc les isotopies. Tel que vu au chapitre précédent, Eco utilise la classification des isotopies proposées par Greimas. Mettre au jour les isotopies, c'est montrer en quoi consiste le parcours de sens d'un texte, la constance d'un discours. Nous avons vu que, dans le texte de Camus, l'union de l'homme et du monde fait référence à la beauté. Il ne s'agit pas de se limiter à la contemplation de la nature, c'est d'aimer le monde. Il s'agit ici d'une isotopie discursive. À partir du topic « aimer », le lecteur peut avancer des hypothèses que le texte confirmera ou non:

1) Isotopies discursives phrastiques à disjonction paradigmatic :

Dans *Noces à Tipasa* : « Je comprends ici ce qu'on appelle gloire : le droit d'aimer sans mesure. ». (p.16)

a) Aimer : sélections contextuelles =

1) aimer quelqu'un (attachement, désir)

ou

2) aimer une chose (avoir du plaisir à la mer, à la plage)

ou

3) aimer le monde (union avec la nature).

-La suite du texte nous parle d'amour du monde dans sa globalité : aimer sa condition existentielle et le monde qui est ma seule réalité.

- En tant que lecteur, je dois exclure des hypothèses sur le sens à donner au topic « aimer » : amour exclusif d'un objet ou d'une personne X. Amour passager ou superficiel. Amour en tant que préférence pour X.

b) Aimer le monde sans mesure = passionnément ou excessivement ou par nécessité mesurée.

-Choix du lecteur = par nécessité mesurée, manière de se révolter contre l'absurdité.

- Isotopies dénotativement exclusives : ivresse, extrême, démesure, passion destructrice.

2) Isotopies narratives liées à des disjonctions isotopiques discursives qui génèrent des histoires complémentaires

Dans *Retour à Tipasa* : « À l'heure difficile où nous sommes, que puis-je désirer d'autre que de ne rien exclure et d'apprendre à tresser de fil blanc et de fil noir une même corde tendue à se rompre? ». (p.165)

-*Sens littéral* : non, c'est une métaphore. Lecteur habitué depuis le début de la lecture.

-*Sens existentiel* : oui= fil blanc (bonheur, beautés du monde, union vraie et pure) /fil noir (barbaries humaines, désillusions, perte de la naïveté, difficulté à voir le beau)

-*Sens moral* : oui = fil blanc (l'homme est en mesure de vivre dans la vérité des choses avec sincérité, d'accueillir profondément la beauté du monde) / fil noir (l'homme est capable de détruire la beauté du monde en anéantissant des hommes et des pays)

-*Encyclopédie de l'auteur/contexte d'énonciation*= courant littéraire de l'absurde (ton franc, lucidité) / contexte d'après-guerre (a vu les deux côtés de l'homme (ceux qui se révoltent contre les injustices et ceux qui les commettent)

3) Isotopies narratives liées à des disjonctions isotopiques discursives qui génèrent des histoires mutuellement exclusives

Dans *Retour à Tipasa* : Camus est à Alger, c'est l'hiver, c'est gris et triste.

-Est-ce vraiment l'hiver comme saison ou bien l'hiver en tant que côté sombre de la vie d'après-guerre?

-Est-ce une métaphore?

- Pas de réponse claire dans le texte : en tant que lecteur, porté à croire qu'il s'agit d'une métaphore car, dans la suite du texte = hommes qui marchent le dos rond (tristesse face aux horreurs), pluie qui embrouille les paysages (malheurs qui ont ternis l'image de la beauté), barbelés autour des ruines gardées par des agents (peur, clôtures mentales qui empêchent l'homme de se sentir libre, désillusions).

À partir de ce point, l'analyse peut entrer dans sa phase herméneutique. Ainsi, jusqu'à maintenant, les étapes de l'analyse ont permis de mettre au jour la stratégie discursive de Camus. Les topics principaux sont identifiés clairement, les topics secondaires aussi. En montrant les éléments sémiotiques qui permettent de classer le texte de Camus dans le style lyrique, il est plus facile pour le lecteur de « visualiser » l'importance des figures de style et du choix des mots de l'auteur. Ces choix ne sont pas arbitraires. Le lyrisme, avec son langage affectif et ses nombreuses figures de style, touche directement le lecteur en lui faisant vivre une expérience « sensorielle », émotive et existentielle. Ainsi, l'analyse sémiotique d'un texte est nécessaire : elle construit la base d'une future analyse herméneutique en guidant le lecteur vers une identification préliminaire des topics. Les topics sont le cœur d'un texte car c'est eux qui guident les promenades inférentielles du lecteur, mais surtout, qui posent les assises de la structure narrative, et du même coup, des mondes possibles.

4-Stratégie prévisionnelle du lecteur: quel(s) monde(s) possible(s) *Noces* propose-t-il?

Nous sommes ici au niveau des structures narratives. Les précédentes étapes nous ont permis d'orienter notre interprétation. Premièrement, nous savons qu'il s'agit d'un essai que Camus a écrit lorsqu'il était en début vingtaine, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. Déjà, il était concerné par les injustices sociales causées par les régimes totalitaires tels que le nazisme et le franquisme. Son adhésion au PCA, son théâtre engagé, la fin de ses études en philosophie et ses réflexions existentielles étaient son univers de l'époque. Les mondes possibles, pour le lecteur doivent donc tenir compte d'un ensemble d'éléments factuels :

A- Noces (1939) – Noces à Tipasa

- 1) Algérien d'origine européenne.
- 2) À l'époque de l'Algérie coloniale.
- 3) Issu d'une famille financièrement précaire.
- 4) Intérêt pour la philosophie de la nature de Grenier.
- 5) Idées communistes modérées.
- 6) Période d'entre-deux-guerres.
- 7) À l'aube de la Seconde Guerre mondiale.
- 8) Athéisme

B- L'Été (1954) – Retour à Tipasa

- 1) Il est dans la quarantaine.
- 2) Il habite Paris.
- 3) Après la Seconde Guerre mondiale : horreurs, violence, inégalités, pauvreté.
- 4) Œuvres : cycle de l'absurde et de la révolte = développement de sa pensée.
- 5) Avant l'indépendance algérienne (1962).

Ainsi, nous pouvons remarquer que la première étape, proposée par Eco, la biographie « intellectuelle » de l'auteur, est très importante pour la suite de l'analyse. Elle permet au lecteur empirique de devenir Modèle, en tout cas de se rapprocher de ce type sans doute idéal. Lorsqu'Eco parle d'une interprétation dirigée, c'est dans ce sens. La liberté et la créativité du lecteur est orientée dans un cadre objectif : des faits, des liens historiques, des éléments intertextuels.... De ce fait, en tant que lecteur, je ne peux pas proposer n'importe quel monde possible, j'ai un cadre à respecter. Il s'agit d'un essai à portée philosophique, les mondes possibles devront aller dans ce sens. L'identification des structures discursives nous a permis de comprendre de quelles manières Camus désirait que le lecteur participe à l'actualisation du texte : s'imprégner des lieux par les descriptions précises, ressentir des sensations grâce aux figures de style et à la forme lyrique du texte. Nous ne sommes pas dans un essai théorique et pragmatique qui nécessite une analyse conceptuelle. Pour comprendre le texte, il faut se laisser aller et suivre la prose. De ce fait, les mondes possibles seront plus vastes que s'il s'agit d'un texte théorique avec des chiffres, des données et des procédures. Nous pourrions déjà avancer que le texte est ouvert. Il fait appel à la réflexion du lecteur sur sa condition humaine, sur le non-sens de la vie, sur une possible révolte à travers le mariage de l'homme et de la nature. Les réflexions existentielles proposées par le texte, peuvent présenter des degrés différents d'une personne à l'autre, ce qui va jouer sur les différents mondes possibles, voici quelques exemples qui peuvent influencer l'interprétation :

- 1) Si je suis un lecteur déjà athée mais je ne connais pas vraiment Camus : enrichissement de ma position ou de ma non-croyance, mode découverte.
- 2) Si je suis croyant (religion) : mondes possibles qui ne s'accordent pas toujours avec ma vision du monde : rejet des idées de Camus ou remise en question de certaines de mes croyances.
- 3) Si je suis neutre : découverte d'une nouvelle façon d'aborder la vie.
- 4) Dans le cas de la présente autrice, adhésion à la pensée camusienne, plaisir littéraire et « existentiel ».

L'analyse se situe ici au niveau de l'encyclopédie du lecteur et de ses structures idéologiques. Ces deux éléments sont à prendre en compte dans cette étape de l'analyse. De plus, un lecteur de l'époque n'aura pas la même approche qu'un lecteur contemporain. Vivre au temps de l'Algérie coloniale, de la montée des dictatures, de l'après Première Guerre mondiale avec la crainte d'une seconde, la perte de ceux qui sont allés au front, des déséquilibre économiques, en pleine reconstruction d'un pays... Période d'incertitude, de peur, de révolte idéologique, de mouvement de protection d'une culture et d'un pays. Le grand Empire austro-hongrois n'est plus, l'Allemagne est humiliée par le traité de Versailles, coupable et sous tutelle, le nationalisme est à son apogée et prépare sa réplique. Ces grands bouleversements ont fait, de la période d'entre-deux-guerres, un espace culturel dominé par le climat d'incertitude. Ainsi, un lecteur de 1939 de *Noces*, sera probablement plus touché et plus à vif dans sa lecture. Sans doute que le lecteur d'aujourd'hui bénéficie d'un espace de recul face aux événements historiques de l'époque. En tant que lecteur qui produit cette analyse, nous n'avons pas vécu la guerre, la restructuration économique et politique d'un pays ni la crainte de voir un être cher partir au front. Par empathie, il est possible de comprendre ce que les gens ont pu vivre, mais seulement avec un regard historique de la situation. Nous ne vivons plus dans la crainte de la montée de la dictature,

quoique le populisme est en vogue; bien des principes légaux et universels ont vu le jour tels que les Conventions de Genève qui veulent prévenir des évènements aussi troublants que l'élimination massive d'êtres humains.

Encore là, tout dépend de l'encyclopédie du lecteur contemporain. Un lecteur algérien musulman qui a été reclus et intimidé avant l'indépendance de l'Algérie, n'aura pas le même rapport à l'œuvre. Malgré les diverses encyclopédies, il y a des éléments qui doivent être communs à tous les lecteurs et nous en avons fait une liste ci-haut. Nous allons donc produire cette étape de l'analyse en tant que lecteur qui possède une encyclopédie précise. Il est certain que cela va influencer, tout en gardant en tête les éléments objectifs, les mondes possibles que nous allons proposer. Nous sommes Canadienne, Québécoise, nous n'avons pas connu les grandes guerres, nous n'avons pas non plus vécu dans un contexte de dictature ni de grands évènements politiques et économiques majeurs, de formation philosophique et universitaire, déjà, *a priori*, une approche philosophique des questions existentielles, liens automatiques avec d'autres théories du genre (Sartre, Nietzsche, Schopenhauer...), passionnée d'histoire, en autodidacte, de la Seconde Guerre mondiale et des monarchies européennes. De cette énumération ressort déjà une encyclopédie philosophico-historique qui va certainement teinter l'analyse des structures narratives. De plus, nos structures idéologiques sont très nord-américaines : social-démocratie, capitalisme modéré (services sociaux et de santé pour tous, frais scolaires accessibles, surtout au Québec), libéralisme, morale universelle, droits de l'homme, égalité des sexes, entre les ethnies, multiculturalisme, égalité des chances, dépassement de soi (carrière). Cette encyclopédie, qui nous est propre, nous servira à coopérer au texte d'une manière X. Pour devenir un bon Lecteur Modèle, il s'agira de trouver un équilibre entre les éléments

factuels et le respect de notre encyclopédie et de nos structures idéologiques. Nous verrons que les mondes possibles de *Noces* sont orientés vers des thèmes existentiels. Le lecteur n'est pas amené à postuler sur des actions de personnages. Ainsi, les structures actantielles se résument à Camus en tant que narrateur qui s'exprime. Pas de meurtrier, d'histoire d'amour ou de haine, pas d'enquête ou de scènes d'action. Ainsi, nous sommes davantage en présence de mondes possibles qui nécessitent la réflexion du lecteur sur des grands thèmes de l'existence humaine.

4.2 De *Noces* à *Tipasa* à *Retour à Tipasa*

Avant de poursuivre, il est important de comprendre l'écart entre *Noce à Tipasa* et *Retour à Tipasa*. Ceci permettra au lecteur de saisir l'évolution de la pensée de Camus et de mieux coopérer. Ainsi, *Retour à Tipasa* est empreint des événements de la Seconde Guerre mondiale qui, dans sa nature, a été différente de la précédente. La Première Guerre possédait davantage des raisons territoriales et politiques. En effet, l'Autriche-Hongrie espérait depuis longtemps annexer la Serbie. L'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand à Sarajevo en 1914, fut l'élément déclencheur. Appuyé par l'Allemagne, l'empire décida d'attaquer la Serbie. Comme un domino, deux clans se sont créés. Oui, elle a fait de nombreux morts et des dégâts économiques importants. Cependant, la Seconde Guerre mondiale n'avait pas le même fondement. L'Allemagne fut désignée comme responsable principal de la Grande Guerre par les puissances européennes. Soumise, par le traité de Versailles (1919), à des conditions spécifiques : armée minimale, restrictions économiques... l'Allemagne a vu naître une poussée nationaliste importante. C'est là qu'Hitler entre en scène. Il y avait des raisons territoriales et économiques mais les principales étaient idéologiques : épuration raciale, désir de constituer la race germanique

suprême, les Aryens. Cela a mené à des exterminations massives : Juifs, Tziganes, communistes, homosexuels, prostituées, handicapés mentaux et physiques. Préalablement, dans *Noces*, Camus exprimait déjà une vision existentielle qui plaçait l'homme dans un destin de non-sens et d'absurdité. Dans *L'été*, cette vision s'est amplifiée par le dégoût des actes humains. Comment l'homme peut-il pratiquer des actes aussi « inhumains » ? Alger et Tipasa sont gris, pleins de pluie et de brume, un homme déçu qui a perdu sa naïveté, qui voit l'union de l'homme et du monde plus difficile à atteindre mais tout de même faisable. Les temps sont tristes, je devrais peut-être retourner à la source de la beauté et de la profondeur du monde, se dit Camus. Il y retourne, le cœur lourd mais réaffirme son bonheur de vivre. Son encyclopédie a changé, le nazisme a réussi son coup, les communistes ont été persécutés, tués, les inégalités humaines sont plus profondes.

A) Monde possible 1 : *L'athéisme permet l'union de l'homme et du monde*

Même s'il ne se considère pas comme un philosophe ni comme un existentialiste, Camus propose une pensée qui possède beaucoup de liens avec le courant philosophique de l'existentialisme athée. Ce n'est pas pour rien qu'il a entretenu une amitié intellectuelle avec Sartre. Les deux affirment qu'il n'y pas de sens à l'existence humaine car aucune puissance supérieure n'a créé l'homme. Ceci implique qu'il n'y pas de définition de l'homme *a priori* ni de valeurs morales préétablies. Le sens de la vie, n'étant pas donné, comment l'être humain peut-il vivre et penser ? Ce qui rejoint « l'existence précède l'essence » de Sartre. Je suis jeté dans l'existence, libre de mes projets et de ma définition, il existe des déterminismes (sexe, origines, physique) mais je ne suis pas prédéterminé (projet, valeurs morales) par une puissance supérieure. Tout comme Sartre, Camus se demande : pourquoi sommes-nous là ? Silence. On ne le sait pas. Sisyphe roule et monte

son rocher tout en haut. Résultat? Il redescend aussitôt. Pourquoi le fait-il encore si cela ne sert à rien? Camus compare le destin de l'homme à Sisyphe. Il souffre, il pleure, il se redresse pour accéder, peut-être, à un petit bonheur incertain. Une vie avec Dieu permet de croire que toutes les souffrances sont nécessaires à une vie meilleure et pour se rapprocher du divin. Le croyant donne un sens à la vie. Pourquoi suis-je là? Dieu m'a créé, il m'envoie des obstacles pour que je devienne meilleur, il me réserve un endroit au paradis qui me récompensera de mes efforts. Mais sans Dieu, ou autres figures mythiques, l'humain n'a rien pour se raccrocher et se guider, il erre, sans but : « Mais je n'ai rien à faire des idées ou de l'éternel. Les vérités qui sont à ma mesure, la main peut les toucher. Je ne puis me séparer d'elles. Voilà pourquoi vous ne pouvez rien fonder sur moi : rien ne dure du conquérant et pas même ses doctrines. »³³⁸. Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, explique que cette prise de conscience de l'absurdité provoque un divorce de l'homme et du monde car, devant l'absence de réponse existentielles, un sentiment de « frustration » et d'incompréhension naît chez l'être humain. Comment réconcilier l'homme et le monde? Certainement pas avec l'aide de Dieu. Ainsi, Camus croit qu'une union est possible sans dieu ni maître car l'homme possède tout entier son existence et son présent. Sisyphe, en acceptant son sort, sans espérer ou renoncer, peut vivre à 100%. Chaque grain de ce rocher lui appartient, cette montagne est la sienne et, lorsqu'il redescend tranquillement la montagne, il sait qu'il devra recommencer sa besogne. Ce moment intense de lucidité, est une forme d'union avec le monde : « Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. »³³⁹. Tout comme Meursault, à la fin de *L'Étranger*,

³³⁸ CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard, 1942, p.123.

³³⁹ *ibid.*, p.167.

qui avance vers la mort. Ce moment lui appartient. Le curé, qui le visite en prison pour le préparer à Dieu, reçoit un sermon du prisonnier : si je crois à ton Dieu, je m'éloigne du moment réel et vrai de ma vie, je renonce en me lançant dans de vains espoirs, j'échoue ma révolte : « Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine. »³⁴⁰. Meursault désire donc vivre son existence jusqu'au dernier moment. Il n'espère pas une autre vie auprès de Dieu. Le seul espoir réaliste et lucide qu'il peut se permettre, c'est qu'il y ait beaucoup de monde à son exécution et qu'il entende les cris de haine. Ainsi, nous pourrions affirmer que dans *Noces*, Camus s'imprègne du paysage de Tipasa non pas dans une approche spirituelle mais physique.

De ce fait, outre accepter le non-sens de la vie, il y a aussi une autre manière de s'unir au monde : par la jouissance sensorielle face à la beauté de la nature. Dans *Noces*, Camus ne parle pas de la nature comme d'une création divine. Se lier à la nature ne signifie pas se lier à Dieu. Ce n'est pas à la mode indienne que Camus met le pied à la mer. En effet, malgré la pollution excessive du Gange, les hindouistes s'y baignent, entre autres, pour s'unir aux dieux. Pour Camus, la nature est concrète, sans mythe, sans dieu soleil ou de maître de la mer. Elle doit être prise dans sa matérialité : « Comme ces hommes que beaucoup de science ramène à Dieu, beaucoup d'années ont ramené les ruines à la maison de leur mère. Aujourd'hui enfin leur passé les quitte, et rien ne les distrait de cette force profonde qui les ramène au centre des choses qui tombent. ». (p.13) Ces choses qui tombent, ce sont les plantes, les ruines, le soleil qui plombe, le son de la mer au loin. La

³⁴⁰ CAMUS, Albert, *L'étranger*, Paris, Éditions Gallimard, 1942, p.186.

maison de leur mère : c'est la nature. Un peu plus loin, à la basilique chrétienne Sainte-Salsa, ce n'est pas Dieu que Camus rencontre mais le monde, cette petite ouverture qui laisse entrer sa mélodie : « Bien pauvres sont ceux qui ont besoin de mythes. Ici les dieux servent de lits ou de repères dans la course des journées. (...) Et qu'ai-je besoin de parler de Dionysos pour dire que j'aime écraser les boules de lentisques sous mon nez? ». (p.15)

Le dernier texte de *Noces*, *Le désert*, nous plonge au cœur de la Toscane, voyage qu'il a particulièrement aimé. Là encore, il parle de la vérité, non pas en Dieu, mais de la vérité brute du corps. Il parle des peintres italiens et de leur souci de représenter le corps le plus fidèlement possible : « Ils ne peignent pas un sourire ou une fugitive pudeur, regret ou attente, mais un visage dans son relief d'os et sa chaleur de sang. (...) Car le corps ignore l'espoir. Il ne connaît que les coups de son sang. ». (p.54) Camus croit que ce que les théologiens appellent l'enfer, c'est en fait l'homme sans espoir qui vit dans un éternel présent. L'enfer c'est aussi le corps qui souffre. La religion nous dit que le corps est secondaire, qu'il est inférieur à l'âme. Une âme est faite pour communiquer avec le monde de Dieu. Pour Camus, renier le corps est une forme de fuite de sa condition d'homme. S'unir au monde c'est accepter pleinement le corps et lui permettre de savourer le monde physique : « Car les mythes sont à la religion ce que la poésie est à la vérité, des masques ridicules posés sur la passion de vivre. ». (p.63)

Dans *Retour à Tipasa*, à la suite des horreurs de la guerre, Camus ne choisit pas de se tourner vers Dieu pour soulager ses peines ni dans l'espoir utopique d'un monde futur parfait. Il décide de tenter de réaffirmer ses noces avec le monde en retournant à Tipasa. Conscient, lucide, il ne rêve pas de changer les choses qui ont été faites mais d'essayer, malgré ses désillusions, de renouer avec la beauté de la nature : « Je retrouvais ici

l'ancienne beauté, un ciel jeune, et je mesurais ma chance, comprenant enfin que dans les pires années de notre folie le souvenir de ce ciel ne m'avait jamais quitté. C'était lui qui pour finir m'avait empêché de désespérer. ». (p.164) Il faut dire aussi que, les actions qui ont été posées par l'homme lors de la guerre, ont fait naître l'existentialisme athée et le courant de l'absurdité. Comment Dieu aurait-il pu permettre autant de barbaries? De ce fait, cette période historique a certainement amplifié la position athée de Camus qu'il exprimait déjà dans *Noces à Tipasa*, à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale. Selon Ana Maria Alves, dans son texte *Le concept de révolte comme une réponse de la nature humaine d'après Camus*, l'auteur propose comme solution face à l'absurdité, la révolte modérée. Ce n'est pas sans raison car Camus est sensible aux conséquences des actes criminels. Il défend des valeurs morales qui prônent le respect de l'autre, de son intégrité et de sa personne. Camus est un grand défenseur de la justice. Quiconque prétend posséder la liberté absolue dépasse du même coup les limites morales qui mènent à l'injustice. Une liberté modérée qui s'exprime à travers une révolte modérée, là est la clef morale qui garantit la justice. La révolte passionnée et extrême conduit à des actes inacceptables tels que les crimes nazis : « Ainsi, les mouvements issus de révoltes et qui justifient le meurtre franchissent cette limite. Ils déniaient alors leur volonté première qui était de se battre en faveur de la justice, et perdent donc leur propre raison d'être. Le fait, pour un mouvement de révolte, de justifier le crime, au nom de la liberté comme au nom de la justice, est une prétention à l'absolu. »³⁴¹. En lisant *Retour à Tipasa*, on ressent clairement la déception de Camus face aux événements. Les nazis se croyaient en droit d'exercer une liberté absolue qui dépasse amplement les limites morales. Il s'agit d'actes d'une grande injustice. Décider qui a le

³⁴¹ ALVES, A. M. (2020). *Le concept de révolte comme une réponse de la nature humaine d'après Camus*. Intercâmbio, (13), p.116.

droit de vivre ou non, d'utiliser l'autre comme un moyen de production dans les camps de travail, de mentir aux individus qui montaient dans les trains de la mort et qui finissaient dans les supposées douches de désinfection. Cet exemple de révolte extrême est inacceptable pour l'écrivain.

Comment répliquer devant l'atrocité? Par la révolte modérée, ce que fait l'auteur dans le texte. Il ne détruit rien sur son passage, il ne blesse personne, il est un homme seul qui s'exprime à travers le discours. Sa révolte est de retourner à Tipasa et de tout tenter pour relancer ses liens profonds qui l'unissent au monde : « Afin de garantir la liberté de tous, il paraît à Camus nécessaire d'avoir la faculté de pousser un cri de conscience pour se révolter contre une situation intolérable. Chacun doit donc garder sa capacité de s'indigner, et ce non seulement face aux injustices qu'il subit, mais également face à celles que subissent les autres. Ce cri de révolte est une des exigences morales que Camus préconise. »³⁴².

B) Monde possible 2 : *Accepter la finitude de l'homme : la mort.*

La mort est un thème récurrent chez Camus et est en lien direct avec l'athéisme que nous venons d'aborder. Accepter la non-existence de Dieu implique de voir la mort comme une fin. Il n'y a pas de paradis, d'âme qui perdure, il y a un corps qui cesse d'exister. La mort peut arriver à tout moment, il faut donc vivre dans le présent. Dans *L'Envers et l'Endroit*, Camus parle de l'histoire d'une vieille femme malade qui est déjà passée près de la mort. Son côté droit était demeuré paralysé. Son salut, la religion : « Seule de longues journées, illettrée, peu sensible, sa vie entière se ramenait à Dieu. Elle croyait en lui. Et la

³⁴² *ibid.*, p.119.

preuve est qu'elle avait un chapelet, un christ de plomb et, en stuc, un saint Joseph portant l'Enfant. »³⁴³. Elle avait rencontré un jeune homme qui lui manifesta de l'amitié, mais ce dernier s'est rapidement désintéressé, le cinéma était bien plus divertissant. La femme dut accepter sa solitude, même Dieu n'y pouvait rien. D'autres petites histoires suivent, elles traitent toutes de la vieillesse, de la solitude, de la maladie et de l'approche de la mort : « La mort pour tous, mais à chacun sa mort. Après tout, le soleil nous chauffe quand même les os. »³⁴⁴.

Dans *Noces*, la seconde partie, *Le vent à Djemila*, décrit ce paysage aride et sec où le vent souffle fort. Camus qualifie ce lieu : de fin du monde. Il a l'impression que tous les éléments de la nature sont à leur apogée. Petit homme fragile devant l'immensité de la nature. Ce lieu solitaire lui permet de prendre encore plus conscience de sa condition : « J'ai trop de jeunesse en moi pour pouvoir parler de la mort. Mais il me semble que si je le devais, c'est ici que je trouverais le mot exact qui dirait, entre l'horreur et le silence, la certitude consciente d'une mort sans espoir. ». (pp.27-28) Il ajoute que cette prise de conscience de la mort, un peu naïve, est propre à la jeunesse. Nous avons l'impression qu'il nous reste une longue vie devant soi, que la mort est un sujet inévitable mais qu'il peut attendre. Nos idées se façonnent et s'approfondissent avec le temps, avec les années. Camus croit que l'idée de la mort doit mûrir en même temps que le corps. Pourquoi l'homme a en horreur l'idée de la mort? Parce qu'il sait, qu'avec elle, s'éteindront les plaisirs des sens, la joie de goûter la vie. C'est donc, égoïstement, que l'homme déteste l'idée d'être séparé du monde : « Au bout de tout cela, malgré tout, est la mort. Nous le

³⁴³ CAMUS, Albert, *L'envers et l'endroit*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p.35.

³⁴⁴ *ibid.*, p.52.

savons. Nous savons aussi qu'elle termine tout. »³⁴⁵. Le fait d'en prendre conscience à un jeune âge, permettrait à l'homme de mieux s'unir au monde, d'éviter de se dire : « je profiterai de la vie plus tard, j'ai du temps. ». Cette attitude repousse les noces de l'homme et du monde : « Créer des morts conscientes, c'est diminuer la distance qui nous sépare du monde, et entrer sans joie dans l'accomplissement, conscient des images exaltantes d'un monde à jamais perdu. ». (p.31) Camus ne propose pas de craindre la mort à chaque instant, il dit simplement qu'elle est la finitude de l'homme et qu'il faut l'accepter. Il est normal que l'homme y réfléchisse, mais il ne doit pas la craindre, il doit en être conscient. Cette lucidité face à la mort permet réellement à l'homme de vivre dans le présent, de s'imprégner des beautés du monde : « Mais qu'est-ce que le bonheur sinon le simple accord entre un être et l'existence qu'il mène? Et quel accord plus légitime peut unir l'homme à la vie sinon la double conscience de son désir de durée et son destin de mort? ». (p.65) Dans *Le désert*, Camus poursuit sa réflexion sur la réalité. En contemplant les paysages toscans, le ciel bleu et les nuages, les collines et les pierres, il ressentait en lui un lien profond avec la nature : « Il m'assurait que sans mon amour et ce beau cri de pierre, tout était inutile. Le monde est beau, et hors de lui, point de salut. ». (p.67) Point de salut dans l'idée divine, Dieu n'est pas le créateur du monde. Lorsque je regarde la nature, lorsque je plonge mon corps dans la lumière du soleil, je ne me lie pas aux éléments fabriqués par la main d'une idole toute puissante qui demeure invisible aux yeux humains : « J'éprouvais... mais quel mot? quelle démesure? comment consacrer l'accord de l'amour et de la révolte? La terre! Dans ce grand temple déserté par les dieux, toutes mes idoles ont des pieds d'argile. ». (p.70)

³⁴⁵ CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard, 1942, p.123.

C)Monde possible 3 : La « sensualité » permet une meilleure union de l'homme et du monde

Parler de sensualité renvoie au fait de savourer, par les sens, les plaisirs esthétiques et physiques. Pour Camus, c'est la meilleure façon de s'unir au monde : « Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages, tout nous paraît futile. ». (p.13) Nous avons mentionné, au début du chapitre, que l'espoir n'est pas une solution car il nous éloigne du moment présent et de la lucidité. Lorsque nous nous abandonnons aux sensations, nous vivons intensément le moment, nous ne rêvons pas d'un autre monde qui n'existe peut-être pas ou pas encore. L'espoir, c'est de s'illusionner, c'est de croire en un bonheur futur. Mais Camus, comme nous venons de le voir, est conscient de la mort : je ne sais pas quand la vie prendra fin. Miser sur un bonheur futur est très risqué. Vivrais-je assez longtemps pour y parvenir ou aurais-je les moyens de le concrétiser? En accueillant le monde dans son instantanéité, je vis le bonheur, je n'y rêve pas : « C'est le grand libertinage de la nature et de la mer qui m'accapare tout entier. ». (p.13). Camus ne propose pas de vivre dans l'excès. À Tipasa, Camus parle de la nature, des ruines, des cafés. Rien d'extravagant, jouir du soleil et de la mer ne coûte rien pas plus que se délecter de l'odeur des absinthes : « Enfoncé parmi les odeurs sauvages et les concerts d'insectes somnolents, j'ouvre les yeux et mon cœur à la grandeur insoutenable de ce ciel gorgé de chaleur. ». (p.14) Pour avoir le cœur grand comme le ciel, il ne faut pas être dans un état de réflexion abstraite, il faut se libérer l'esprit pour accueillir les sensations : « Il me faut être nu et puis plonger dans la mer, encore toute parfumée des essences de la terre, laver celles-ci dans celle-là, et nouer sur ma peau l'étreinte pour laquelle soupirent lèvres à lèvres depuis si longtemps la terre et la mer. ». (p.15) On peut y voir aussi une union entre les éléments naturels, la mer qui a pris

le parfum de la terre et, finalement, avec l'homme. Ce dernier fait donc partie intégrante de la nature. Oui, il s'y sent étranger, d'un point de vue existentiel, mais ce monde est la seule dimension qu'il connaît, qui lui appartient. La révolte c'est donc de ne pas nier le non-sens de la vie ni de lui en donner un mystique et, par le fait même, non prouvable. La révolte, c'est de donner au corps l'opportunité de se lier au réel, concret et palpable : « Sur le rivage, c'est la chute dans le sable, abandonné au monde, rentré dans ma pesanteur de chair et d'os, abruti de soleil, avec, de loin en loin, un regard pour mes bras où les flaqes de peau sèche découvrent, avec le glissement de l'eau, le duvet blond et la poussière de sel. ». (p.16)

C'est donc un appel à recevoir le monde dans sa totalité et sans compromis. Les sens reçoivent autant ce qui est agréable que ce qui est désagréable. Ne sélectionner que le plaisir n'est pas réaliste car c'est fermer les yeux sur une partie de la réalité. L'homme révolté s'ouvre au monde de manière authentique, ses sens accueillent le plaisir et la douleur car c'est cela la vérité. Celui qui s'y refuse ne peut accéder au bonheur de s'unir totalement au monde : « Le renoncement à la beauté et au bonheur sensuel qui lui est attaché, le service exclusif du malheur, demande une grandeur qui me manque. ». (p.159) Nous parlions, plus tôt, de jouissance modeste et modérée. En effet, Camus explique, dans *Retour à Tipasa*, que la guerre et le sentiment d'injustice qu'elle fait naître sont du domaine de la morale, de l'action et de la réflexion. Impossible de nier la conscience et impossible de nier la beauté. Un être qui ne vit que pour le plaisir ne pourra agir socialement pour dénoncer les injustices et le malheur de l'homme. Mais un individu qui néglige la beauté du monde au profit de la conscience qui réfléchit n'est pas dans une meilleure posture. Il n'y a donc pas de dualisme corps/esprit. Le défi de l'homme est de trouver l'équilibre : « La beauté isolée finit par

grimacer, la justice solitaire finit par opprimer. Qui veut servir l'une à l'exclusion de l'autre ne sert personne ni lui-même, et, finalement, sert deux fois l'injustice. ». (p.159) Ainsi, oui pour une sensualité qui unit l'homme et le monde mais dans une perspective simple et en harmonie avec la conscience. Si le monde est ma seule réalité et que j'en fait partie comme dans un tout, rien de plus naturel que de m'y unir et de profiter de ses beautés. Dieu n'existe pas, il n'a pas pu créer le monde. Je suis un élément de la nature qui naît et qui meurt comme tous les êtres vivants. Mon corps qui ressent la chaleur du soleil, mes yeux qui contemplent la mer, ma bouche qui goûte la pêche, mes oreilles qui entendent le grésillement du vent dans les feuilles, me prouve que je suis bel et bien un être de la nature : « Et quand donc suis-je plus vrai que lorsque je suis le monde? »³⁴⁶. De manière figurée, « être le monde » est pour Camus l'union totale et authentique de l'homme et son existence.

D)Monde possible 4 : *L'homme révolté en application*

Nous venons de mentionner que la beauté et la conscience devaient trouver un équilibre. Il est certain que pour s'adonner aux plaisirs sensuels, on doit mettre de côté, momentanément, la conscience abstraite. À Tipasa, Camus n'est pas en train de composer un traité épistémologique, il donne un exemple concret des noces de l'homme et du monde : « J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté : elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme. ». (p.16) Union physique mais aussi affective. Camus ne nie pas la conscience ni les pouvoirs de la raison. Il dit seulement, que pour atteindre le moment d'unité entre l'homme et le monde, il faut un équilibre. Donner à la conscience sa place mais ne pas tomber dans la réflexion profonde et intellectuelle. Laisser libre cours

³⁴⁶ CAMUS, Albert, *L'envers et l'endroit*, Paris, Éditions Gallimard, 1958, p.118.

aux sens mais avec modération : « C'est sur ce balancement qu'il faudrait s'arrêter : singulier instant où la spiritualité répudie la morale, où le bonheur naît de l'absence d'espoir, où l'esprit trouve sa raison dans le corps. ». (p.68) La révolte modérée c'est donc de tenir en équilibre sur ce mouvement qui vacille entre le corps et la pensée. Il me faut la pensée pour prendre conscience des sensations que le monde provoque en moi, pour accepter ma finitude et mon destin absurde : « Florence! Un des seuls lieux d'Europe où j'ai compris qu'au cœur de ma révolte dormait un consentement. Dans son ciel mêlé de larmes et de soleil, j'apprenais à consentir à la terre et à brûler dans la flamme sombre de ses fêtes. ». (p.70) Consentir à m'abandonner à la nature, à accepter ce qui est, à vivre maintenant en sachant que je suis un être fini, c'est cela la révolte de l'homme face à l'absurde. Révolte qu'on peut dire modérée car elle ne consiste pas à se jeter dans la passion en détruisant tout sur son passage, ce n'est pas une révolte meurtrière. Ce n'est pas opter pour le suicide, devancer ma finitude puisque la lucidité serait un poids trop lourd à porter. Il ne s'agit pas non plus d'abuser des plaisirs charnels au détriment de son bien-être ou de trouver un nouveau visage divin : « Le saut sous toutes ses formes, la précipitation dans le divin ou l'éternel, l'abandon aux illusions du quotidien ou de l'idée, tous ces écrans cachent l'absurde. »³⁴⁷. Au contraire, la révolte exige une conscience lucide et un corps ouvert à accueillir les beautés du monde. Il s'agit d'un bonheur simple que l'on pourrait même qualifier de rationnel : « J'avais fait mon métier d'homme et d'avoir connu la joie tout un long jour ne me semblait pas une réussite exceptionnelle, mais l'accomplissement ému d'une condition qui, en certaines circonstances, nous fait un devoir d'être heureux. ». (p.20) De là naît l'amour de l'homme pour le monde, un amour pur, direct, sans attente. Il va de

³⁴⁷ CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard, 1942, p.125.

pair avec un sentiment de paix, d'harmonie. Non pas un amour fondé sur l'espoir, mais une émotion omniprésente dans un moment instantané, réel :

Non, ce n'était pas moi qui comptais, ni le monde, mais seulement l'accord et le silence qui de lui à moi faisait naître l'amour. Amour que je n'avais pas la faiblesse de revendiquer pour moi seul, conscient et orgueilleux de la partager avec toute une race, née du soleil et de la mer, vivante et savoureuse, qui puise sa grandeur dans sa simplicité et debout sur les plages, adresse son sourire complice au sourire éclatant de ses ciels. (p.21)

Camus fait souvent référence au soleil et à la mer car ce sont des éléments qui faisaient partie de l'environnement immédiat de son enfance et de son adolescence dans le Nord de l'Algérie. Tout comme Alger, Tipasa est une ville située en bord de mer, la plage est un lieu de prédilection pour ses habitants. Le texte traite abondamment de ces éléments naturels. Camus place donc le narrateur dans un lieu de plage et de soleil pour exprimer sa révolte. Une révolte authentique, sans passion destructrice. Une révolte qui trouve sa source dans l'amour que l'homme a pour le monde, tout simplement. Un amour sans condition ni règle. Une conscience lucide qui ne veut pas se venger mais accepter. À partir de ce moment, l'homme possède son existence tout entier :

C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. A chacun de ses instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher.³⁴⁸

Sisyphe est supérieur à son rocher car il incarne l'homme révolté qui accueille son destin de manière authentique. Il ne fuit pas dans l'espoir de vivre autre chose. L'espoir

³⁴⁸ *ibid.*, p.165.

rend vulnérable face à la réalité car il éloigne l'homme des choses réelles. Mais en connaissant la réalité et le monde tels qu'ils sont. Sisyphe prend du pouvoir sur sa destinée car il en est pleinement conscient et qu'il sait qu'il ne peut changer les choses. Tout comme Camus après les horreurs de la guerre, il ne peut changer les faits. Il faut qu'il regarde la réalité telle quelle pour pouvoir rester unit au monde. Dans *Retour à Tipasa*, le texte débute dans un décor hivernal d'Alger. Camus, nostalgique, aime l'été. Ce monde gris et pluvieux pourrait faire référence à son état d'esprit après avoir vécu les années meurtrières de la Deuxième Guerre mondiale. Fervent défenseur des injustices sociales, il en a vu plusieurs pendant cette période : « J'avais fui la nuit d'Europe, l'hiver des visages. Mais la ville des étés elle-même s'était vidée de ses rires et ne m'offrait que des dos ronds et luisants ». (pp.155-156). Il repense à Tipasa, à ces noces d'autrefois si sensuelles et pures. Sa conscience ne sera plus la même mais son pouvoir de renouer avec la beauté du monde est encore présent. Il y était retourné, il y a quelques années mais il n'a pu apprécier librement les ruines qui étaient maintenant gardées et entourées de barbelés. Dans ce monde qui était, en 1938 lors de l'écriture de *Noces*, encore confiant en l'humain malgré la Grande Guerre, il était possible de s'abandonner, d'être libre et de savourer la nature. Mais cette naïveté fut complètement anéantie par les massacres de 1939-1945. Comment croire à la beauté de l'homme lorsqu'il est capable d'éliminer, à la chaîne, de pauvres innocents qui sont devenus fumée dans les cheminées de Birkenau. Il n'y a pas que cela, les expérimentations du docteur Mengele, les injections au phénol, les violences, la peur, les étoiles jaunes et les ghettos dépeuplés. Ces événements amplifient l'absurdité de l'existence. Déjà qu'il est difficile d'accepter le non-sens de la vie, il faut, en plus, regarder l'homme dans son rôle de meurtrier de masse dans un modèle industriel et planifié : « Élevé d'abord dans le

spectacle de la beauté qui était ma seule richesse, j'avais commencé par la plénitude. Ensuite, étaient venus les barbelés, je veux dire les tyrannies, la guerre, les polices, le temps de la révolte. Il avait fallu se mettre en règle avec la nuit : la beauté du jour n'était qu'un souvenir. ». (p.158) Il nous faut un peu d'innocence pour ressentir l'amour qui naît des noces avec le monde. Lorsque la vie nous montre ses faiblesses et ses plaies, il semble difficile de faire fi pour se plonger dans la joie, de voir le monde et ses fleurs sans y déceler l'ombre de la bêtise humaine. Camus sait qu'il ne peut changer le passé, il doit accepter ce qui est. Oui, il a perdu son innocence, il se souvient et les douloureux souvenirs semblent ternir les paysages. En revanche, il doit accepter ce qui s'est passé. La lucidité exige de regarder la réalité en face. Ce monde n'est pas parfait, il possède plusieurs visages, nous devons l'accueillir tel qu'il est : « La mesure n'est pas le contraire de la révolte. C'est la révolte qui est la mesure, qui l'ordonne, la défend et la recrée à travers l'histoire et ses désordres. (...) La mesure née de la révolte, ne peut se vivre que par la révolte. Elle est un conflit constant, perpétuellement suscité et maîtrisé par l'intelligence. »³⁴⁹. Équilibre difficile à atteindre lorsque nous sommes confrontés à l'horreur, l'homme doit redoubler d'effort pour maintenir son union avec le monde. Le divorce serait facile mais il ne serait pas la solution car je pourrais plonger vers les extrêmes de la révolte. La force de l'homme consiste à tenter de demeurer dans un état de révolte modérée. Pas si facile mais faisable, comme Camus l'a fait en retournant à Tipasa : « La révolte prouve par-là quel est le mouvement même de la vie et qu'on ne peut la nier sans renoncer à vivre. Son cri le plus

³⁴⁹ CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Éditions Gallimard, 1951, p. 376.

pur, à chaque fois, fait se lever un être. Elle est donc amour et fécondité ou elle n'est rien. »³⁵⁰.

2.4 Conclusion sur les mondes possibles et les niveaux de coopération textuelle

Chacun de ces mondes sont interreliés. L'athéisme implique d'accepter la finitude de l'homme ce qui nécessite de vivre dans l'instant présent. De quelles manières? En développant une conscience lucide et une ouverture sensorielle aux beautés du monde. Comment maintenir ce lien, cette union entre l'homme et le monde? Par la révolte modérée. Il est certain que nous aurions pu trouver des sous-thèmes, des mondes possibles secondaires, mais cela aurait impliqué une vaste analyse. Notre but était d'illustrer ce en quoi consiste une analyse telle qu'Eco nous le propose. Encore ici, l'étape 4 est tout à fait réalisable. Elle demande un niveau plus profond de coopération textuelle. Elle exige la réflexion du lecteur, d'autant plus qu'il s'agit avec *Noces* d'un essai « philosophique ». Les liens intertextuels dans l'œuvre sont plutôt évidents étant donné que les thèmes sont redondants. Jusqu'à maintenant, nous pouvons affirmer que le modèle d'Eco est tout à fait applicable, du moins, en ce qui concerne le choix de texte que nous avons fait, et ce, tant au niveau discursif qu'au niveau narratif. Tout comme pour les précédentes étapes, nous avons réalisé un tableau synthétisant les niveaux de coopération textuelle concernés par cette étape de l'analyse :

³⁵⁰ *ibid.*, p.380.

Niveaux de coopération textuelle (Eco)	Précisions
<i>Structures actantielles</i>	Camus (seul sujet) / pas d'action
<i>Structures idéologiques du lecteur</i>	Nord-Américaine (Canada, Québec), culture francophone, approche historico-philosophique, valeurs libérales.
<i>Promenades inférentielles (Lecteur)</i>	Synthèse des promenades effectuées dans les étapes précédentes
<i>Scénarios communs</i>	Pas vraiment, il n'y pas d'histoire ni d'action. Seul scénario commun = savoir ce que c'est voyager, visiter, la contemplation des lieux, le divertissement.
<i>Encyclopédie auteur et lecteur</i>	Synthèse des éléments présentés dans les étapes précédentes.
<i>Structures de mondes</i>	Athéisme Mort Sensualité Révolte modérée
<i>Structures narratives (Van Dijk)</i>	<p><i>Un agent</i> : Camus ou le narrateur</p> <p><i>Une intention de l'agent</i> : illustrer les noces de l'homme et du monde</p> <p><i>Un état ou monde possible</i> : Union possible dans une approche athée où la mort est considérée comme une fin. Pour m'unir au monde je dois ouvrir mes sens, savourer les beautés de la nature. C'est une façon modérée de se révolter contre l'absurdité</p> <p><i>Un changement, avec sa cause et le propos qui le détermine</i> : dans Retour à Tipasa = Camus a connu la Seconde Guerre mondiale, désenchantement du monde et de la nature humaine. Plus difficile de s'unir au monde.</p> <p><i>Des états mentaux, des émotions, des circonstances</i> : lucidité, abandon de soi et de son corps, émerveillement,</p> <p><i>Les actions décrites sont difficiles et seulement si l'agent n'a pas un choix évident quant au cours des actions à entreprendre pour changer l'état qui ne correspond pas à ses propres désirs</i> : non</p> <p><i>Les événements qui suivent cette décision doivent être inattendus, et certains d'entre eux doivent apparaître inusuels ou étranges</i> : non</p>
<i>Règles de co-référence / Scénarios communs et intertextuels</i>	Textes : <i>Mythes de Sisyphe, L'homme révolté, L'envers et l'endroit, L'Étranger.</i>

4- En quoi peut consister la « promenade inférentielle » du lecteur de *Noces*?

Cette partie consiste à faire une synthèse des promenades inférentielles produites tout au long du processus de coopération textuelle. Forcément bien d'autres promenades eussent été possibles, avec d'autres lecteurs. La promenade inférentielle est omniprésente dans l'ensemble de l'analyse. Ainsi, cette section sera plutôt brève, mais servira à avoir une vue globale du travail hors texte que le lecteur pourrait être amené à réaliser. Il s'agit de fait des espaces à partir desquels le lecteur peut inférer le sens du texte :

Promenades inférentielles du lecteur de <i>Noces</i>
Algérie coloniale, famille, situation précaire. Scolarité : diplôme en philosophie et licence d'enseignement. Influences : Grenier, Gide, Nietzsche, Malraux. Maladie : tuberculose. Première Guerre mondiale. Voyage européen. L'entre-deux-guerres. Seconde Guerre mondiale. PCA Théâtre engagé. Défense des droits des Algériens de souche et des Espagnols. Journalisme. Essais. Romans. Tipasa : Chenoua, ruines et basilique. Djemila. Toscane, Florence. Vie parisienne. Prix Nobel.

Il est possible de remarquer que la liste est longue si l'on veut produire une analyse pertinente. Il est vrai que nous nous sommes attaqués à un gros joueur, et à un monument crucial de la littérature française. En même temps, cela nous a servi. De plus, étant donné que l'œuvre concerne des lieux réels, des faits historiques vérifiables en impliquant de nombreuses références sur les sujets abordés, cela a facilité la tâche. Ainsi, les promenades

inférentielles exigées par *Noces* et *L'été* peuvent être nombreuses mais facilement accessibles.

6-Quel est le degré d'ouverture de *Noces*?

6.1 Camus est-il un Auteur Modèle?

D'emblée, nous croyons que Camus peut être qualifié d'Auteur Modèle selon la théorie d'Eco. Premièrement, uniquement au niveau de l'énonciation, le style d'écriture de Camus est très « séduisant ». Il capte le lecteur par une profondeur du message, des phrases percutantes qui obligent à la réflexion, des images déstabilisantes qui ouvrent l'imaginaire. Nous sommes dans le courant littéraire de l'absurde, de la réflexion sur la condition humaine. C'est un ton direct mais sous une forme lyrique et poétique. C'est ce qui fait de l'écriture de Camus, une écriture si charmante et particulière. Il est vrai que sa stratégie discursive n'est pas d'une complexité désarmante avec des rebonds et des scénarios à la Sherlock Holmes. Nous ne sommes pas non plus dans le roman du *Nom de la rose* d'Eco qui amène le lecteur dans des labyrinthes sans fin et intrigants. Qui est le meurtrier? Ah oui, je suis sûr que c'est Bérenger, ah non, peut-être Malachie? Et cette bibliothèque remplie de symboles à déchiffrer et ce plan de l'abbaye à comprendre. Bref, avec Camus, nous sommes dans un style bien différent. Il y a un message « existentiel » derrière la chaleur du soleil qui brûle la peau, dans le sable fin qui colle au corps trempé, dans cette pêche juteuse dont le jus coule sur le menton. Il y a bel et bien des blancs, des « silences » laissés aux bons soins du lecteur mais ce sont des blancs « réflexifs », « philosophiques ». Pour saisir la stratégie narrative de Camus, il faut lire le texte au second degré. Un lecteur qui n'interprète qu'au sens littéral, ne verra dans *Noces* que le récit d'un beau voyage. C'est pourquoi les promenades inférentielles prennent une place assez importante dans

l'analyse. Le lecteur comble les blancs grâce à l'histoire personnelle de Camus, au contexte socio-historique algérien et européen, à ses autres œuvres qui sont inscrites dans des cycles, dans une idéologie.

6.2 *Quel serait le Lecteur Modèle de Noces?*

Le Lecteur Modèle de *Noces* doit posséder une culture de base assez campée. Nous l'avons vu dans les étapes précédentes, les promenades inférentielles peuvent être importantes selon le degré de connaissances préalable du lecteur, et ce, à plusieurs niveaux : politique, historique, culturel, littéraire et philosophique. Il est tout à fait possible de réaliser cette tâche car plusieurs ouvrages ou sites de référence sont accessibles pour comprendre, par exemple, l'époque coloniale algérienne, la Seconde Guerre mondiale, le courant littéraire de l'absurde. Ce courant n'est pas difficile à comprendre, une fois que nous avons saisi que l'absurde signifie que l'existence humaine n'a pas de sens prédéfini et que nous sommes là sans savoir pourquoi, le tour est joué. Le bémol, concernerait les structures idéologiques du lecteur. Il nous faut une ouverture de base à la pensée athée. Un lecteur très croyant qui est convaincu de l'existence divine et qui est fermé à toutes autres conceptions, ne pourra se laisser aller à la réflexion proposée par le texte. Il pourrait même en être irrité ou offusqué. Cependant, tout lecteur moindrement ouvert à l'idée d'une existence sans Dieu pourrait facilement, sans pour autant y adhérer, se laisser aller au jeu de la réflexion que propose Camus. Ainsi, comme *Noces* ne consiste pas en un journal de bord d'un voyage mais bien en une illustration du mariage de l'homme et du monde dans une conception athée, il nous faut un lecteur qui possède un certain degré d'ouverture à ce genre de pensée. C'est cette ouverture qui permettra la coopération textuelle. Sans cela,

nous ne voyons pas comment le processus d'interprétation de *Noces* pourrait être satisfaisant.

6.3 Noces est-il un texte ouvert?

Nous croyons que *Noces* est un texte moyennement ouvert. Nous ne sommes pas en présence d'un langage ambigu, les énoncés sont clairs, le discours est linéaire. À part les figures de styles et les doubles sens, il n'y pas de structures ou de formes littéraires atypiques. Il est ouvert au niveau du contenu car il mise sur la réflexion du lecteur quant à son existence, à son lien avec la nature, sa propre finitude et sur la nécessité de posséder une conscience lucide. Camus offre au lecteur une liberté et une créativité au niveau des ouvertures possibles de sa conception athée et existentielle de l'existence. Il s'agit d'une interprétation dirigée dans le sens que le lecteur ne peut interpréter n'importe comment le texte. Il doit s'approprier la pensée camusienne de l'absurde et saisir le contexte historique particulier du début du XXème siècle. Il ne s'agit pas d'un récit de voyage, le lecteur doit comprendre que cela concerne les noces de l'homme et du monde, que les descriptions des lieux et des sensations que fait Camus sont en lien direct avec sa pensée. Une fois les bases « théoriques » acquises, les bons liens faits, le lecteur peut s'adonner à une interprétation plus ouverte. Il s'agit donc d'une ouverture sur la réflexion existentielle. Ceci peut être très enrichissant pour le lecteur. À titre d'exemple, il serait intéressant de présenter notre expérience en tant que lecteur relativement à cette analyse. Ayant connu Camus au baccalauréat grâce à une conférence sur l'auteur, notre intérêt pour lui est directement lié au langage. Le conférencier citait Camus et c'est la forme du discours, le choix des mots leurs

références émotives qui nous ont conquis. Tout à commencer par la forme, par le stimulus esthétique. Rapidement les mondes possibles sont apparus. Cette conception athée et lucide de l'existence a été pour nous des outils concrets pour aborder et réfléchir sur la condition humaine. Ainsi, nous avons débuté notre coopération textuelle des œuvres camusiennes il y a près de vingt ans et nous sommes encore dans ce processus aujourd'hui. Ces essais ne sont pas des histoires qui, une fois résolues, nous font fermer le livre, satisfait d'un point de vue littéraire. *Noces* est un exemple de ses essais qui peuvent marquer une conscience et qui partagent des réflexions qui perdurent et qui s'enrichissent avec le temps. L'ouverture de *Noces* réside donc dans l'effet introspectif et existentiel provoqué chez le lecteur et qui impacte sur une façon de vivre et de voir le monde.

Conclusion

L'objectif de la thèse consistait à valider ou non, la pertinence d'une application pratique de la théorie de la coopération textuelle d'Eco sur des textes narratifs. Il est possible d'affirmer que le type d'analyse que propose Eco est pertinente mais sous certaines conditions. Voici la liste suivie des explications abordant chacune d'elles :

1) Garder en tête que l'analyse du texte se situe dans un processus de sémiosis illimitée :

- Situer le texte dans l'histoire de la littérature.
- Situer le texte dans l'histoire de l'homme.
- Situer l'auteur dans un contexte culturel.

2) L'auteur empirique doit construire une stratégie discursive et narrative qui lui permette de devenir un Auteur Modèle :

- Par la forme du texte : style littéraire, utilisation de figures de style, division de l'œuvre, langue.
- Par le contenu du texte : mondes possibles, structures actanciennes.
- Choix qui déterminent le degré d'ouverture de l'œuvre.

3) Le lecteur empirique doit coopérer suffisamment au texte afin de devenir un Lecteur Modèle :

- Promenades inférentielles : auteur, époque, style littéraire, histoire.
- Faire une analyse sémiotique suffisante : topics, isotopies, figures de style, chronologie des œuvres de l'auteur, contexte culturel et historique.

-Sur la base de l'analyse sémiotique, proposer des mondes possibles et valider les topics.

Premièrement, l'auteur empirique doit produire une stratégie discursive et narrative qui lui permet de devenir un Auteur Modèle. En effet, il doit opter pour une stratégie discursive, une forme, qui amène le lecteur à coopérer au texte. Le choix du style littéraire, la division de l'œuvre, les figures de style, la langue... Le chapitre 6 a démontré que Camus avait décidé d'écrire son œuvre suivant les caractéristiques du courant lyrique : langage émotif, nombreuses comparaisons, métaphores et autres figures de style. Ce choix n'est pas aléatoire. Pour que le lecteur de *Noces* puisse « ressentir » l'état d'esprit d'un homme absurde mais révolté, qui appréhende l'existence de façon lucide en accueillant le monde dans sa beauté et sa misère, Camus devait mettre l'émotion et l'authenticité au premier plan. Le chapitre 4 a présenté la théorie sémiotique d'Eco car elle constitue la base d'une future analyse herméneutique. Nous avons démontré son importance quant à la rigueur d'une interprétation « guidée ». À cette étape de l'analyse, le lecteur établit une biographie intellectuelle de l'auteur afin de le situer dans une époque et un contexte historique spécifique. Dans l'optique d'une sémiosis illimitée, il doit être en mesure de situer le texte dans le temps. En ce qui concerne Camus, on comprend mieux le courant absurde en comprenant son histoire. Début du XX^{ème} siècle, douleurs engendrées par les guerres, déception face aux grands principes moraux prônés par les droits de l'homme, colonialisme, libertés économiques qui deviennent un gage d'inégalités sociales et développement technologique intense depuis la révolution industrielle. Il existe chez les penseurs de cette époque, une désillusion face à l'existence. Ainsi, en tant que lecteur, il est possible de situer

l'œuvre comme faisant partie d'un tout. Il y a l'histoire de l'homme qui précède sa production et qui vient donner un sens à l'œuvre. Sens impossible à comprendre dans son entièreté sans ces éléments biographiques et historiques.

L'œuvre en soi est donc un élément qui s'ajoute à la sémiotique illimitée et qui y contribue. La sémiotique reflète l'encyclopédie de l'auteur. Camus partage son encyclopédie à travers des lieux, des objets, des individus, une ville, un pays, un continent, un monde complet. En appliquant les étapes d'analyse, telles que vues au chapitre 6, le lecteur doit adhérer à cette idée de sémiotique illimitée dans le sens que c'est grâce à cette approche, cette vision, que l'interprétation sera la plus optimale possible. Ainsi, l'interprète aura toujours en tête l'idée de situer l'œuvre dans un tout sémiotique autant dans l'histoire de la littérature, de l'humanité, d'un peuple et d'un individu. C'est pour cette raison que la sémiotique d'Eco est qualifiée de non-référentielle car les signes ne se réfèrent pas seulement à des objets ou à des états de conscience individuels. Le sens du signe n'est pas fini ou absolu, il n'est pas encadré dans un étau descriptif et étanche. Nous ne connaissons pas exactement l'origine d'un signe, car il faudrait revenir dans le temps, nous en avons une idée avec les dictionnaires étymologiques. Il s'agit, par exemple, d'un mot en langue française, et donc, dans une forme parmi tant d'autres qui est « apparu » à un moment de l'histoire qui était déjà commencée bien avant. Selon Eco, nous avons donc une certaine idée du début de la sémiotique. En revanche, impossible de savoir quel être humain a utilisé ce signe pour la première fois et dans quelle circonstance. Ainsi, le signe ne peut se référer à des éléments précis. De plus, le signe est en perpétuelle actualisation. Comment alors rendre définitive la définition d'un signe?

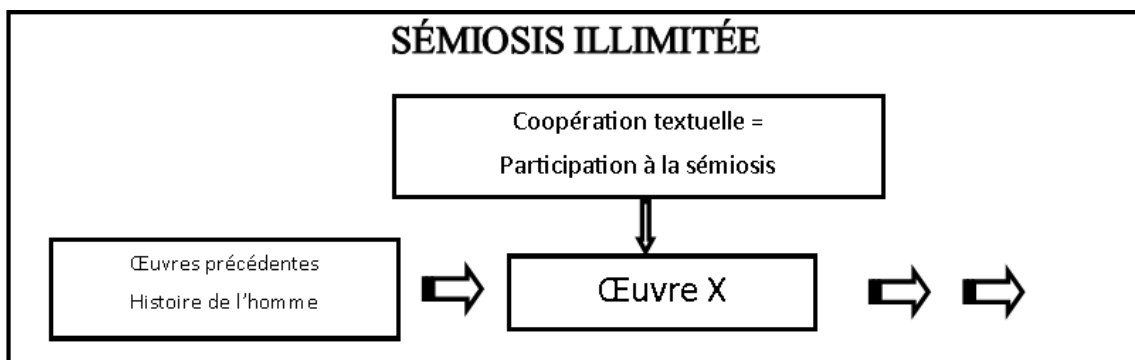
Ce n'est pas pour rien que la sémiosis est qualifiée d'illimitée. En utilisant le terme « existence », Camus contribue à son sens. Chez les Grecs anciens, l'existence était l'œuvre des dieux et le théâtre vivant des nombreux mythes. Les présocratiques ont ajouté un sens au mot existence, une nouvelle définition : existence de corps et de matière dans l'espace-temps, une existence matérielle qui peut être expliquée de manière rationnelle, mathématique, cosmologique et physique. Ils ont mis à jour le sens d'existence. Plus tard, le Moyen-Âge amène une nouvelle vision : Dieu a créé le monde dans le lequel nous vivons, l'humain descend d'Adam et d'Eve, les espèces furent sauvées par Noé, Jésus est le représentant de Dieu sur Terre, il nous enseigne comment exister pour s'assurer d'une nouvelle existence au paradis après la mort physique. Avec la Modernité, malgré la présence très forte de la pensée chrétienne, certains ont tenté de prouver que la Terre n'est pas au centre de l'univers, ce qui contredit la Bible. Plus tard, la révolution industrielle amène un vent de réalisme et de désillusion, « Dieu est mort » disait Nietzsche. Début XXIème siècle, les grandes guerres, les exterminations massives, les dictatures, comment Dieu peut-il faire cela? Nietzsche avait donc raison de dire que « Dieu est mort ». L'existence est donc absurde, Camus et *Noces* arrivent dans l'histoire en contribuant au sens du mot existence : vie matérielle uniquement, vie absurde car on n'en connaît pas le but, la vie c'est se révolté en goutant et en acceptant toutes les beautés et les laideurs du monde en étant conscient sa propre finitude.

Il s'agit ici d'un exemple précis propre à la civilisation occidentale. Il serait possible de faire le même exercice dans une autre culture. Encore là, il faudrait

ajouter toutes les définitions de l'existence dans la sémiotique illimitée car cette dernière implique toutes productions humaines de signes. Le mot « existence » a continué, après Camus et continue encore aujourd'hui, de s'enrichir sémantiquement. En analysant *Noces*, nous avons en tête l'histoire de l'homme et des textes qui ont précédé ou qui se produisaient au moment de l'œuvre. Notre approche incluait aussi ce qui s'est passé entre le début du XXI^{ème} siècle et le début du XXI^{ème} siècle. Il n'y pas eu d'autres guerres mondiales, les droits de l'homme sont un peu plus respectés et valorisés, le mur de Berlin a tombé, l'URSS aussi, l'Algérie est indépendante, les technologies sont exponentielles, on communique par Internet, ... Avec ce regard qui nous est propre, nous avons contribué, nous aussi au mot « existence » en interprétant *Noces*. Nous avons un recul historique, accès à de nombreux ouvrages de référence et dans une société laïque qui prône la liberté de penser. Celui qui lira *Noces* dans 50 ans, participera lui aussi à son actualisation et aux termes principaux de l'ouvrage tels que la notion d'existence.

Eco disait que les niveaux de coopération textuelle passent de l'un à l'autre au cours de la lecture. Le lecteur navigue entre les structures discursives et narratives. Pour preuve, nous venons de le faire dans le paragraphe précédent. Au chapitre 5, nous avons expliqué que, pour Eco, il faut voir le tableau des niveaux de coopération textuelle non pas comme un ordre chronologique, étape par étape, mais comme un processus de va-et-vient entre les différents niveaux. Lire *Noces* normalement, sans en faire une analyse telle que présentée au chapitre 6, n'implique pas que le lecteur identifie consciemment les niveaux de coopération des structures discursives et narratives. Pour les identifier et les approfondir, il faut s'adonner à

une analyse. Il est certain, qu'en tant que lecteur, nous ne produisons pas une analyse de cinquante pages pour chaque livre que nous lisons. La coopération textuelle se fait d'elle-même. L'intérêt d'une analyse est de faire ressortir toutes les composantes du processus de coopération textuelle afin de mieux le situer dans la sémiosis illimitée. Le chapitre 6 a démontré de quelles manières un lecteur de *Noces* participait à l'actualisation de l'œuvre. Pour que l'analyse soit rigoureuse, les promenades inférentielles sont fréquentes afin de répondre à des questions telles que : qu'est-ce que le courant de l'absurde? Qu'est-ce que l'Algérie coloniale, les deux grandes guerres, la période d'après-guerre? Pourquoi proposer une vision athée de l'existence? Bref, le Lecteur Modèle doit faire l'effort d'enrichir son encyclopédie afin de faciliter et d'optimiser son interprétation. Ensuite, vient la tâche de bien identifier les éléments discursifs. Cette identification permet d'orienter l'interprétation des structures narratives vers la proposition de mondes possibles pertinents. Ainsi, l'analyse sémiotique et herméneutique d'Eco permet de mettre au jour la participation de la coopération textuelle X au sein de la sémiosis illimitée.



Pour qu'une coopération textuelle participe efficacement à la sémiosis, il est impératif que l'auteur et le lecteur soient Modèles. C'est l'œuvre ouverte qui permet

ce processus, ce qui exclu toute œuvre trop ambiguë ou trop fermée. Nous croyons qu'Eco offre un modèle d'analyse pertinent et intéressant car il englobe à la fois l'auteur, le lecteur et le texte. Ce modèle triadique tente de prendre en compte autant le texte en tant que structure formelle qu'en tant que contenu porteur de sens pour l'homme et son histoire. L'intérêt de la théorie de la coopération textuelle d'Eco réside dans cette vision globale de la production des signes. La forme du discours est le résultat d'une histoire, d'une culture, d'une vie qui se manifeste à travers une forme concrète que l'on peut analyser afin de comprendre de quelles manières elle participe à la sémiotique. C'est sur ce point que réside l'importance de développer des outils pratiques d'analyse sémiotique et herméneutique. Ce travail d'analyse permet d'enrichir la compréhension d'un texte, d'un auteur, d'un peuple ou d'une nation. C'est contribuer à l'univers du discours, à l'univers de l'homme.

Bibliographie

1) Umberto Eco

1.1 Œuvres

- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Éditions Mercure de France, 1972.
- ECO, Umberto, *La Production des signes*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, 1976.
- ECO, Umberto, *Le Nom de la rose*, Paris, Éditions Grasset, 1982.
- ECO, Umberto, *La Guerre du faux*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelles, 1985.
- ECO, Umberto, *Pastiches et postiches*, Paris, Éditions Grasset, 1988.
- ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.
- ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988.
- ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Édition Grasset & Fasquelle, 1992.
- ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.
- ECO, Umberto, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris, PUF, 1993.
- ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris Éditions Grasset, 1996.
- ECO, Umberto, *Comment voyager avec un saumon*, Paris, Éditions Grasset, 1997.
- ECO, Umberto, *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996.
- ECO, Umberto, *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Éditions Grasset.
- ECO, Umberto, *De la littérature*, Paris, Éditions Grasset, 2003.
- ECO, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe : Études historique sur le signe et l'interprétation*, Paris, Éditions Grasset, 2003.

- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*, Paris, Éditions Grasset, 2003.
- ECO, Umberto, *Vestige de la liste*, Paris, Éditions Flammarion, 2007.
- ECO, Umberto, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, Paris, Éditions Grasset, 2009.
- ECO, Umberto, 2015, *Confessions d'un jeune romancier*, Éditions Grasset. Récupérer de : https://www.renaud-bray.com/mon_compte.aspx?action=1000&langue=fr&step=1
- ECO, Umberto, *Comment écrire sa thèse*, Paris, Éditions Flammarion, 2016.

1.2 Périodiques

- ECO, Umberto, « On the ontology of fictional characters: A semiotic approach », *Sign Systems Studies*, 2009, 37(1–2):82–98.
- ECO, Umberto, « When the Other Appears on the Scene », *CrossCurrents* 52, no. 3 (Fall 2002): 353.
- ECO, U., & Magli, P. (1989), « Greimassian semantics and the encyclopedia », *New Literary History*, 20(3), 707.
- ECO, Umberto, « Sémiotique générale et philosophie du langage », *Critique*, 2016/6-7 (n° 829-830), p. 599-623.
- ECO, Umberto, « Postmodernism, Irony, the Enjoyable », (1985), *Postmodernism and the Contemporary Novel: A Reader*, edited by Bran Nicol, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2002, pp. 110–112. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvxcrmf5.11
- ECO, Umberto. « Reading My Readers » *MLN*, vol. 107, no. 5, 1992, pp. 819–827. JSTOR, www.jstor.org/stable/2904818
- ECO, Umberto. « Semiotics of Theatrical Performance », *The Drama Review: TDR*, vol. 21, no. 1, 1977, pp. 107–117. JSTOR, www.jstor.org/stable/1145112
- ECO, Umberto. « Metaphor, Dictionary, and Encyclopedia », *New Literary History*, vol. 15, no. 2, 1984, pp. 255–271. JSTOR, www.jstor.org/stable/468855.
- ECO, Umberto, and Christopher PACI. « The Scandal of Metaphor: Metaphorology and Semiotics », *Poetics Today*, vol. 4, no. 2, 1983, pp. 217–257. JSTOR, www.jstor.org/stable/1772287.

- ECO, Umberto. « Peirce's Notion of Interpretant », *MLN*, vol. 91, no. 6, 1976, pp. 1457–1472. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2907146
- ECO, Umberto. « The Theory of Signs and the Role of the Reader », *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, vol. 14, no. 1, 1981, pp. 35–45. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1314865.
- ECO, Umberto. « Two Problems in Textual Interpretation », *Poetics Today*, vol. 2, no. 1a, 1980, pp. 145–161. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1772358
- ECO, Umberto, and John Satriano. « The Cathedral, the Flutist, and Interpretation », *Grand Street*, no. 40, 1991, pp. 118–121. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25007511
- ECO, Umberto, « Discours prononcé à l'occasion de la remise du titre de Docteur *honoris causa* de l'université de Franche-Comté, le 28 janvier 2004 », *SociologieS* [En ligne], Découvertes / Redécouvertes, mis en ligne le 16 juin 2016, consulté le 09 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/5648> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.5648>

2) Albert Camus

- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard, 1942.
- CAMUS, Albert, *L'étranger*, Paris, Éditions Gallimard, 1942.
- CAMUS, Albert, *L'envers et l'endroit*, Paris, Éditions Gallimard, 1958.
- CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, Paris, Éditions Gallimard, 1958.
- CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Éditions Gallimard, 1951.
- CAMUS, Albert, *Noces suivi de L'Été*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.
- CAMUS, Albert, *La chute*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.
- CAMUS, Albert, *La Peste*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.
- CAMUS, Albert, *Le premier homme*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.
- CAMUS, Albert, *La mort heureuse*, Paris, Éditions Gallimard, 2010.

- CAMUS, Albert, *Conférences et discours (1936-1958)*, Paris, Éditions Gallimard, 2017.

3) Auteurs de référence sur l'herméneutique et la sémiotique

3.1 Œuvres

- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture, éléments de sémiologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- BETH, Axelle et Elsa MARPEAU, *Figures de style*, Paris, Éditions Librio, 2005.
- CHAUVIRÉ, Christiane, *Peirce et la signification; Introduction à la logique du vague*, Paris, PUF, 1995.
- CHARRON, Ghislain, *Du langage, A.Martinet et M.Merleau-Ponty*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- DELEDALLE, Gérard, *Théorie et pratique du signe : introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Éditions Payot, 1979.
- **DUBORD, Geneviève, *Vers une analyse sémiotique et herméneutique du texte poétique*, mémoire, sous la direction d'Alain Létourneau, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2009.**
- ETERSTEIN, Claude, *Littérature française de A à Z*, Paris, Éditions Hatier, 1998.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif : introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Éditions Pierre Mardaga, 1990.
- FISETTE, Jean, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, Éditions XYZ, 1990.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- GREIMAS, A.j., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Éditions Librairie Larousse, 1972.
- HÉBERT, Louis, *Dictionnaire de sémiotique générale*, UQTR, 2013.

- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
- LACOSTE, Jean, *La philosophie de l'art*, collection « Que sais-je? », Paris, PUF, 1981.
- LÉON, Yvonne, *Analyse de textes courts et de poèmes*, Paris, Éditions l'École, 1986.
- LUDWIG, Pascal, *Le langage*, Paris, Éditions Flammarion, 1997.
- ONFRAY, Michel, *L'ordre libertaire, La vie philosophique d'Albert Camus*, Paris, Éditions Flammarion, 2012.
- PARAIN, Brice, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Paris, Éditions Gallimard, 1942.
- PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe; rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot, 1972.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Herméneutique*, Genève, Éditions Labor et Fides, 1987.
- THOUARD, Denis and all., *Herméneutique contemporaine: comprendre, interpreter, connaître*, Paris, Éditions VRIN, 2011, 380 pages. TODD, Olivier, *Albert Camus, une vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.
- TIERCELIN, Claudine. *C. S. Peirce et le pragmatisme*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Collège de France, 2013 (généré le 03 juin 2019). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/cdf/1985>. ISBN : 9782722601901.
- TIERCELIN, Claudine. *La pensée-signe : Études sur C. S. Peirce*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Collège de France, (n.d.) (généré le 13 décembre 2013). ISBN : 9782722602335.
- TODOROV, Tzvetan, *Sémantique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- TOMICHE, Anne et Philippe ZARD, *Littérature et philosophie*, Paris, Artois Presse Université, 2002.

4) Auteurs divers sur Umberto Eco : périodiques

- BOUCHARD, Norma, « Umberto Eco's "L'isola del giorno prima": Postmodern Theory and Fictional Praxis, *Italica*, 72:2 (1995 : Summer) p.193.

- CANNON, JoAnn, « The Imaginary Universe of Umberto Eco: A Reading of 'Foucault's Pendulum' », *Modern Fiction Studies*, 38:4 (1992 : Winter) p.895.
- COLLETTE, Carolyn P., « Umberto Eco, Semiotics, and the "Merchant's Tale" », *The Chaucer Review*, Vol. 24, No. 2 (Fall, 1989), pp. 132-138.
- DAUPHINÉ, James, « "Il nome della Rosa" ou du labyrinthe culturel », *Revue de littérature comparée*, 60:1 (1986:janv./mars) p.11.
- FARRUGIA, Francis, « La notion d'université : « un océan de liberté... » », *Sociologies* [En ligne], Découvertes / Redécouvertes, mis en ligne le 16 juin 2016, consulté le 07 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/5426> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.5426>
- MISAK, C., « Cognitivism: Truth, Ethics, and the Meaning of Life », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, [s. l.], v. 51, n. 4, p. 463–474, 2015. DOI 10.2979/trancharpeirsoc.51.4.05.
- Misak, Cheryl. « Peirce, Levi, and the Aims of Inquiry », *Philosophy of Science*, vol. 54, no. 2, 1987, pp. 256–265. JSTOR, www.jstor.org/stable/187802.
- RAFFA, GUY P., « Eco and Calvino Reading Dante », *Italica*, 73:3 (1996 : Autumn) p.388.
- SCHULZE, Leonard G., « An Ethics of Significance », *SubStance* , Vol. 14, No. 2, Issue 47: In Search of Eco's Roses (1985), pp. 87-101.
- SMITH, Jonathan, « Eco & Ricoeur: Perspectives in Narrative Theory », *Romance studies*, Vol. 28 No. 3, July, 2010, 145–57.
- TEJERA, Victorino, « Eco, Peirce, and Interpretation », *American Journal of Semiotics*, 8:1/2 (1991), p.149.
- WILSON CARPENTER, Mary, « Eco, Oedipus, and the "View" of the University », *Diacritics*, 20:1, (1990: Spring) p.77.
- WINTER, Michael F., « Umberto Eco on Libraries: A Discussion of "De Bibliotheca, Library" », *Quarterly*, 64:2 (1994:.. Apr.) p.117.

5) Auteurs divers sur Camus : périodiques

- Alves, A. M. (2020), « Le concept de révolte comme une réponse de la nature humaine d'après Camus », *Intercâmbio*, (13), 111-121.

- Samama Guy, « Albert Camus : un équilibre des contraires », *Esprit*, 2008/1 (Janvier), p. 22-35. DOI : 10.3917/espri.0801.0022. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.usherbrooke.ca/revue-esprit-2008-1-page-22.htm>
- Dahan, Andrée. « Albert Camus toujours actuel », *Brèves littéraires*, numéro 90-91, 2015, p. 127–129.
- Wei, Keling. « Le premier homme. Autobiographie algérienne d'Albert Camus », *Études littéraires*, volume 33, numéro 3, automne 2001, p. 125–135.
<https://doi.org/10.7202/501313ar>
- Quinney, A. (2014). Albert camus' algerian honeymoon. *South Central Review*, 31(3), 72-81,109. Retrieved from <http://ezproxy.usherbrooke.ca/login?url=https://www-proquest-com.ezproxy.usherbrooke.ca/scholarly-journals/albert-camus-algerian-honeymoon/docview/1629602044/se-2?accountid=13835>
- Lamb, M. (2010), « ALBERT CAMUS: FROM AESTHETICS TO "CRITICITY" », *Philosophy Today*, 54(2), 191-198. Retrieved from <http://ezproxy.usherbrooke.ca/login?url=https://www-proquest-com.ezproxy.usherbrooke.ca/scholarly-journals/albert-camus-aesthetics-criticity/docview/516307352/se-2?accountid=13835>
- Roussillon, René. « Le visage de l'étranger et la matrice du négatif chez Albert Camus », *Revue française de psychanalyse*, vol. 79, no. 4, 2015, pp. 1187-1197.

6) Auteurs divers : périodiques

- BERARDINELLI, Alfonso, « Du postmoderne à la mutation. Comment le XXe siècle s'achève », *Diogène*, 186 (1999: avril/juin) p.124.
- BERGER, M., Gonzalez, P. & Létourneau, A. (2017) « Peirce et les sciences sociales. Une sociologie pragmatiste? », *Cahiers de recherche sociologique*, (62), 7–19.
<https://doi.org/10.7202/1045612ar>.
- STEVENS, Bernard, « Les deux sources de l'herméneutique », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 87, n°75,1989. pp. 504-515.
- BERNER, Christian, « Aimer comprendre. Recherche sur les fondements éthiques de l'herméneutique de Schleiermacher », *Revue de métaphysique et de morale*, 2001/1 (n° 29), p. 43-61.

- BRACHER, NATHAN, « Rigueur et ouverture chez Saint-John Perse: "Exil" IV comme labyrinthes sémiotique », *French Forum*, 14:2 (1989: May) p.187.
- BRACHER, Nathan, « Au-delà du mot: métaphore et métonymie dans "Donnerbach Mühle" de René Char », *The French Review*, Vol. 64, No. 3 (Feb., 1991), pp. 428-436.
- BRUNET, Manon, « Pour une esthétique de la production de la réception », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, 1983, p. 65-82.
- BRUNO, Giuliana, « Heresies: The Body of Pasolini's Semiotics », *Cinema Journal*, Vol. 30, No. 3 (Spring, 1991), pp. 29-42.
- CLARK, Hilary A., « Encyclopedic Discourse », *SubStance*, Vol. 21, No. 1, Issue 67 (1992), pp. 95-110.
- FADDA, Emanuel, « Le lieu théorique de la sémiologie de L. J. Prieto Note sur la présence de Saussure dans la sémiologie actuelle », *Cahiers Ferdinand de Saussure*, No. 54 (2001), pp. 385-403.
- FARRUGIA, Francis, « La notion d'université : « un océan de liberté... » », *Sociologies* [En ligne], Découvertes / Redécouvertes, mis en ligne le 16 juin 2016, consulté le 08 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/5426> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.5426>
- FRANCESE, Joseph, « Romancing the family: Umberto Eco's Baudolino », *The American Journal of Psychoanalysis*, Vol. 65, No. 3, September 2005.
- GREIMAS, Algirdas Julien, « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 188.
- GUERIN, Gérard, « Traduction, signification, compréhension », *La linguistique*, 2007/2 (Vol.43), p. 93-104.
- HELMAN, Alicja, « Art Synthesis in the Semiotic Concept of Complex Systems », *Artibus et Historiae*, Vol. 2, No. 3 (1981), pp. 145-150.
- GREIMAS A.j. « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, 3e année, n°10, 1968. Pratiques et langages gestuels. pp. 3-35.
- HOREA, Ioana, « The Crisis of Communication. From Blockage to Excess – Interpretations of the Word-Sign, Case Study: Semiotic Fiction in Foucault's Pendulum by Umberto Eco », *Philobiblon*, Vol. XVII (2012) – No. 2, pp.486-498.
- KRISTEVA, Julia, (1969a), « Pour une sémiologie des pragrammes », *Semeiotike : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p.113-146.

- JOHNSON, John, « The Problem of Theory in the Poetics of Andrea Zanzotto », *The Modern Language Review*, Vol. 95, No. 1 (Jan., 2000), pp. 92-106.
- LEMERT, Charles C., « De-Centered Analysis: Ethnomethodology and Structuralism », *Theory and Society*, Vol. 7, No. 3 (May, 1979), pp. 289-306.
- LÉTOURNEAU, Alain. « Quelques contributions de Peirce à l'épistémologie des sciences sociales. », *Cahiers de recherche sociologique*, numéro 62, hiver 2017, p. 21–44. <https://doi.org/10.7202/1045613ar>.
- DE MARINIS, Marco and Paul DWYER, « Dramaturgy of the Spectator », *The Drama Review: TDR*, Vol. 31, No. 2 (Summer, 1987), pp. 100-114.
- MANTZAVINOS, C., « Le cercle herméneutique : de quel type de problème s'agit-il ? », *L'Année sociologique*, 2013/2 (Vol. 63), p. 509-527.
- MILLER, Rob, « A Punchlist for "Gold's Gym": The Echoing of a Dumbbell », *Assemblage*, No. 15 (Aug., 1991), pp. 89-98.
- NADIN, Mihai, « Writing is Rewriting », *American Journal of Semiotics*, 5:1 (1987) p.115.
- NEWMARK, Kevin, « The Forgotten Figures of Symbolism: Nerval's Sylvie », *Yale French Studies*, No. 74, Phantom Proxies: Symbolism and the Rhetoric of History (1988), pp. 207-229.
- NORMAND Claudine, « Charles Morris : le positivisme sémiotique », *Linx*, n°23, 1990. Traductions de textes peu ou mal connus. pp. 103-118.
- NORMAND, Claudine and M.-F TROLLEZ, « Du pragmatisme à la pragmatique : Charles Morris », *Langages*, 19^e année, n°77, 1985. Le sujet entre langue et parole(s) pp. 75-83.
- POULIOT, Chantal, « Deconstructing Woody Allen », *Tangence*, n° 68, 2002, p. 51-64.
- ROZETT, Martha Tuck, « Constructing a World: How Postmodern Historical Fiction Reimagines the Past », *Clio*, 25:2 (1995 : Winter) p.145.
- SEARLE, John R., « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, Vol.6, numéro 2, p.325.

- VAN DIJK, Teun A., « Texte, Contexte et Connaissance », *Semen*, 27 / -1, 127-155.